

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Ústav pro dějiny umění

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Bc. Martina Knapová

Sociální tendence a dílo Vladimíra Astla

Social Tendencies and Vladimír Astl's Work

Praha 2015

Vedoucí práce: prof. PhDr. Petr Wittlich, CSc.

Poděkování

Děkuji především rodinným příbuzným Vladimíra Astla, kteří mi poskytli cenné informace o životě sochaře a možnost zdokumentovat jeho díla v soukromém vlastnictví. Stejnou měrou také děkuji vedoucímu mé diplomové práce prof. PhDr. Petru Wittlichovi, CSc. za metodické vedení a věcné připomínky, které mi při zpracovávání tématu poskytl. A konečně bych též ráda zmínila přínosné rozhovory s pamětnicí Janou Budilovou, díky nimž byla má práce obohacena.

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne

Podpis

.....

.....

Abstrakt

K cílům této diplomové práce patří jednak zmapování života českého sochaře Vladimíra Astla, ale také prozkoumání možných inspiračních zdrojů, z nichž mohl sochař čerpat podněty k dílům se sociální tematikou, která v jeho tvorbě převažují. Mezi Astlovy sociálně orientované plastiky patří zejména sochy Žízeň, Smutek nebo Stará žena z období 1905-1910. Úvodní kapitola se ve zkratce zabývá sociálními problémy, které se v českém prostředí vyskytly na přelomu 19. a 20. století a bezprostředně souvisely s prosazováním sociálně orientovaných témat v umění. Následující kapitola pak zmíněné téma rozvíjí a detailněji pojednává o společenských změnách ve Francii, které úzce souvisely s výskytem ambiciózních představ o zbudování monumentů oslavujících lidskou práci. Tato kapitola se hlouběji zabývá právě sochařstvím ve Francii a přibližuje díla s dělnickou tematikou sochařů Augusta Rodina, Julese Daloua a Henriho Boucharda. Tvorba zmíněných sochařů na přelomu 19. a 20. století vycházela z myšlenky o zbudování pomníků práce, s níž přišel ve francouzském prostředí zejména Armand Dayot. Pomníky práce tvořily obecné východisko k sociálním tématům rozvíjeným i v rámci českého sochařství. Námět další kapitoly představuje tvorbu belgického mistra Constantina Meuniera, jehož vliv Čechy poznamenal skrze hojnou výstavní činnost autora na pražských výstavách Krasoumné jednoty. V pořadí pátá kapitola směřuje ke stěžejní druhé tematické části práce, jejíž obsah je věnován sochaři Vladimíru Astlovi a jeho tvorbě. Z toho důvodu jsou v kapitole krátce uvedeny dosavadní poznatky k jeho osobnosti. Následující kapitoly práce následně rozvíjí pátrání po životní cestě a tvorbě Vladimíra Astla tak, aby vytvořily rámec ucelenějšího poznání sochařových děl propojeného se zhodnocením jeho přínosu českému sochařství. Přílohy v závěru, seznam Astlovy výstavní činnosti, dosavadní nalezené tvorby a obrazová příloha, se vztahují ke zvolenému tématu práce. Práce by měla přinést ucelenější náhled na problematiku sociálního sochařství v pojetí Vladimíra Astla i jeho současníků.

Klíčová slova: Vladimír Astl, sochařství, sociální témata, přelom 19. a 20. století, socha Žízeň, Francie, pomníky práce, Constantin Meunier

Abstract

One of the main objectives of this thesis is not only to map the life of Czech sculptor Vladimír Aštl, but also explore various inspirational sources he might have used when creating social oriented pieces. Those are critical in his work. Typical avatars of plastics with social context are *Žízeň* (Thirst), *Smutek* (Sadness) or *Stará žena* (Old Woman), all of them from the period of 1905 – 1910.

The initial chapter shortly discusses social problem which existed during the verge of 19th and 20th century and immediately influenced increasing use of social topics in art. Next chapter elaborates on these topics in more detail and focuses on changes of French society which were closely tied to the occurrence of ambitious ideas to build monuments celebrating work of men. This chapter also discusses sculpture in France in more depth with focus on labor-oriented pieces from August Rodin, Jules Dalou and Henri Bouchard. The work of mentioned sculptors was dedicated to monuments celebrating labour. These formed a common inspiration source for social related themes in Czech sculpture of the turn of the 19th and 20th century. Next chapter continues to describe the foreign social tendencies and introduces a Belgian sculptor Constantin Meunier who made a significant impact on Czech lands with his pieces being presented at „Krasoumná jednota“ exhibitions held in Prague. The fifth chapter serves as an opening to the second substantial part of this thesis which talks about sculptor Vladimír Aštl and his work. For this reason I start with presenting what is currently publicly known about him. The remaining chapters then revolve around his path through life trying to create a more concise picture of the chosen topic. This thesis contains not only descriptions of Aštl's pieces but also measures his contribution to Czech sculpture and lastly compares his work with pieces done by other Czech sculptors. The thesis is brought to a close by a chapter which sets Aštl's work within a broader context of Czech sculpture. It also contains a list of Vladimír Aštl's pieces, a list of exhibitions where he participated and an image appendix. This thesis should create a more concise view of social oriented sculpture as understood by Vladimír Aštl and his peers.

Key words: Vladimír Aštl, Sculpture, Social Themes, Turn of 19th and 20th Century, France, Sculpture Thirst, Labour Monuments, Constantin Meunier

Obsah

1 Úvod	10
2 Dobové společenské cítění v Čechách	11
2.1 První dělnická výstava v Praze	12
3 Sociální témata v rozpuku	16
3.1 Dělnická revolta ve Francii a její odraz v umění.....	16
3.2 Pomníky práce	19
3.2.1 Jules Dalou, sochař republiky ve službách dělníků	20
3.2.2 Věž práce Augusta Rodina.....	23
3.2.3 Pocta práci v pojetí Henriho Boucharda	24
4 Vliv Constantina Meuniera na rozvoj sociálních témat v sochařství	27
4.1 Projekt velkolepého Pomníku práce.....	28
4.2 Sociální témata v pojetí Meuniera a Astla	31
4.3 Otázka politické orientace Meunierova sociálního umění	32
5 Dosavadní poznatky o Vladimíru Astlovi.....	34
6 Životní cesta Vladimíra Astla	35
7 Astlova sochařská tvorba.....	39
7.1 Rané práce	39
7.1.1 Reliéf Starý muž po práci.....	39
7.1.2 Návrh na pomník Mistra Jana Husa.....	40
7.1.3 Provádění skic sochaře Antonína Procházky	40
7.2 Díla se sociální tematikou.....	41
7.2.1 Žízeň	41
7.2.2 Dvojportrét dětí - Karel a Tonda	43
7.2.3 Smutek	44
7.2.4 Podobizna děvčátka	44

7.2.5 Prosící žena	45
7.3 Tvorba pamětních desek a profánních portrétů.....	45
7.3.1 Pamětní deska Dr. Antonína Majera ve Vodňanech.....	46
7.3.2 Portréty skladatelů v Obecním domě.....	46
7.3.3 Výzdoba rodinné hrobky Dr. Antonína Crhy.....	48
7.4 Církevní a restaurátorské zakázky.....	48
7.4.1 Portrét Mistra Jana Husa.....	49
7.4.2 Restaurování sochy Herkula v Ledeburské zahradě	52
7.4.3 Sochařská výzdoba kostela sv. Václava v pražských Dejvicích.....	52
7.5 Sochařova díla v soukromém vlastnictví	54
7.5.1 Busta Olgy Myslivečkové.....	54
7.5.2 Deska s portrétem Karla Myslivečka.....	54
7.5.3 Portrét Kateřiny Astlové	54
7.5.4 Portrét Roberta Astla	55
7.6 Díla nezvěstná a datačně nejasná	55
7.6.1 Reliéf s tančícími dětmi	55
7.6.2 Portrét Dr. J. Hrušky.....	56
7.6.3. Zakázky na pomníkové soutěže.....	56
7.6.4 Nezvěstná sociálně orientovaná díla.....	56
8 Astlův přínos k sociálnímu umění	57
9 Sociální témata v pojetí soudobých českých sochařů.....	58
9.1 Váhavé začátky v českém prostředí	59
9.2 Pracovní tematika.....	59
9.3 Díla nabitá kritikou společnosti	61
9.4 Inspirace Constantinem Meunierem v českém prostředí	62
10 Závěr	64
11 Příloha I – Seznam nalezených děl autora a jeho výstavní činnost.....	66
11.1 Dílo.....	66

11.2 Výstavy	67
12 Příloha II – Díla v galerijních sbírkách	70
13 Seznam citované literatury a archivních materiálů.....	71

Seznam použitých zkratek

ANG – Archiv Národní galerie v Praze

AHP – Archiv hlavního města Prahy

KRJ – Krasoumná jednota

NG – Národní galerie v Praze

SVU Mánes – Spolek výtvarných umělců Mánes

UPM – Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze

c. – kolem roku

kat. č. – katalogové číslo

pat. – patinovaný

v. – výška

1 Úvod

Z dobových periodik přelomu 19. a 20. století vyplývá, že český sochař Vladimír Astl byl v jistých etapách svého života považován za etablovaného umělce sociálního žánru, jehož vliv zasáhl již v druhé polovině 19. století více evropských zemí. Nově přichozí tendence velmi úzce souvisely s proměnou společenských podmínek, životních preferencí i všeobecného estetického cítění v daném období. Zatímco ve Francii se na pozadí bouřlivých dělnických nepokojů zrodily myšlenky k vytváření monumentálních pomníků práce, v belgickém prostředí se do popředí dostala tvorba sochaře Constantina Meuniera, který se celoživotním studiem života pracujících dostal až do poloh jejich heroizace. Oproti tomu se v Čechách otisk sociálního smýšlení neprojevil v uměleckém přístupu tak silnou měrou jako ve zbytku západní a jižní Evropy, neboť zde spíše docházelo k politické aktivizaci jednotlivých dělnických hnutí a sociální osvětě. Před koncem 19. století se již sice objevily první domácí pokusy o prezentování sociálně orientovaného sochařského díla, zásadní inspirační vlivy k nám ale přišly až na začátku 20. století ze zahraničí.

Po roce 1901 bylo v Praze představováno dílo Constantina Meuniera na výstavách Krasoumné jednoty, jehož soustavná prezentace vyvrcholila rozsáhlou posmrtnou výstavou autora v roce 1906. V mezidobí se odehrála První dělnická výstava, která se výhradně zaměřila na prezentování života dělníků a do svého výstavního programu pojala také sociálně laděnou tvorbu. České sochařství se sociálním akcentem se tímto způsobem váhavě začlenilo do evropského uměleckého dění na přelomu 19. a 20. století, když nejprve volně přebíralo inspirační zdroje ze západní Evropy a později je rozvíjelo přidáním většího či menšího množství vlastní invence.

Sociální tendence tehdy přijala do své tvorby řada produktivních sochařů včetně Vladimíra Astla, jehož dílo tvoří v této souvislosti důležitý, dosud poměrně neprobádaný materiál. Plastiky Vladimíra Astla se sociálním akcentem, které vznikaly zejména mezi lety 1905-1910, tvoří sochařský soubor, který je zapotřebí, stejně jako podobně zaměřená díla soudobých českých sochařů, začlenit do širšího kontextu sociálních tendencí probíhajících nejen u nás, ale také v zahraničí. V souvislosti s vymezeným rozsahem diplomové práce budou evropské vlivy soustředěny především na tvorbu francouzskou a belgickou. Právě v těchto zemích se totiž utvářelo základní pojetí dělnické a sociálně orientované plastiky, kterou mnozí zdejší badatelé uvádějí jako hlavní inspirační zdroj k tvorbě českého sochaře Vladimíra Astla.

2 Dobové společenské cítění v Čechách

Na přelomu 19. a 20. století se české země snažily navázat umělecké kontakty se západní Evropou, jejíž sochařská produkce sloužila jako bohatý inspirační zdroj a v našem prostředí byla řádně následována. Odlišná situace se ale odehrávala mimo uměleckou sféru, kde vyvěraly na povrch snahy po změně dosavadního společenského uspořádání, které se prohnaly Evropou. S českým prostředím druhé poloviny 19. století je ale spíše spojen politický zápas o lepší postavení země v rámci habsburské monarchie. V důsledku toho se česká společnost sjednocovala k vlastenecky orientovaným projevům a oproti západní Evropě se zde neodehrávaly bouřlivé dělnické revolty.

Veřejně aktivní hnutí českého dělnictva zejména přispělo k otázce formování národní identity, neboť se seskupilo do opozice vůči podnikatelské sféře, v jejíchž řadách převažovaly až do druhé poloviny 19. století především německy hovořící obyvatelé. Skrze dělnické hnutí tedy mimo jiné docházelo k upevňování národně orientované občanské společnosti, ale též k drobným konfrontacím mezi zde žijícími národnostmi.

Již v šedesátých letech 19. století se rozvinula činnost politicky angažovaných složek českého dělnictva, a to zejména v Praze, hlavním centru dělnického i národního hnutí. Vznikaly rovněž malé spolky, jejichž působení nemělo buřičský charakter a snažilo se přispět k edukativní činnosti pomocí pravidelných hospodských setkání. Jejich čilý patriotismus se navíc ztotožňoval s názory české inteligence, tudíž působnost těchto hospodských setkání nabývala značné účinnosti.

České obyvatelstvo na první pohled fungovalo kompaktně v otázce národní orientace, nicméně samo dělnictvo bylo poměrně názorově roztržité, což se projevilo již na přelomu šedesátých a sedmdesátých let 19. století. Tehdy došlo k názorové diferenciaci mezi dělníky, a to především pod vlivem událostí Pařížské komuny a důsledků prusko-francouzské války.

Další vývoj historických událostí pak přispěl k všeobecnému rozšíření sociálních myšlenek. Kolem roku 1905 se donesl do českých zemí ohlas první ruské revoluce a v roce 1908 bylo přijato všeobecné hlasovací právo. Silná hospodářská i politická stagnace kolem roku 1910 vedla definitivně k mocenskému růstu socialistického hnutí, které již v roce 1911 získalo ve volbách 37% hlasů.¹ Proces sociálních rozvrátů dokončila nejen první světová válka, dále ho také podpořil ohlas Velké říjnové revoluce v roce 1917. Politický vliv poslední

¹ BOURGET/ KUDRYS 2000, 24.

zmíněné události se v českém prostředí neprojevil ihned, ale významně se podílel na utváření české společnosti v průběhu následujících let.

2.1 První dělnická výstava v Praze

Devatenácté století s sebou přineslo organizování tří rozsáhlých, tematicky široce zaměřených událostí výstavního charakteru, které pomáhaly směřovat české umění. Jednalo se o Jubilejní výstavu (1891), dále o výstavu Národopisnou (1895) a Výstavu architektů a inženýrů (1898). Všechny tyto zmíněné výstavy měly předem dané ústřední téma, které poskytovalo prostor pro vystavení rozličných exponátů dle uvážení jednotlivců. V roce 1902 se v Praze představila První dělnická výstava, která primárně sloužila sebe prezentaci sociálně demokratické strany, čímž narušila „řád“ dosavadních velkolepých výstav na českém území. Přesto se ona událost stala důležitou výstavou na poli sociálně orientovaných děl z přelomu 19. a 20. století.

První dělnická výstava se odehrála v hlavním městě pod patronací strany českých sociálních demokratů v prostorách Průmyslového paláce a přilehlé Královské obory. Událost nebyla ojedinělou akcí svého zaměření, neboť organizátoři při jejím plánování programově navázali jednak na konání Dělnické akademie, ale také na menší, avšak poměrně populární dělnické výstavy v Plzni uskutečněné v letech 1889, 1891, 1892, 1896.² Tyto z počátku komorní plzeňské prezentace postupně nabývaly mezi návštěvníky na oblibě a posledního zmíněného ročníku se účastnilo kolem 220 vystavovatelů.³ Takový úspěch silně motivoval sociálně demokratickou stranu, aby se pustila do ještě složitějšího organizačního procesu zamýšlené výstavy, která by vynikala nad dosavadními událostmi svým rozsahem představených děl a propagací strany.

Nově pojatá dělnická výstava měla zejména posloužit k sebe prezentaci sociálních demokratů, kteří chtěli poukázat na svou vzrůstající politickou moc a historické zázemí strany.⁴ Do výstavního výboru nebyly pozvány další politicky aktivní složky, jejichž program rovněž souzněl s dělnickým hnutím. Tento akt zapříčinil napětí mezi politickými stranami, což následně vyústilo ve slovní přestřelku organizátorů a národně sociální strany. Jak

² Katalog I. dělnické výstavy v Praze (kat. výst.), Praha 1902, 3-4.

³ BOURGET/ KUDRYS 2000, 20.

⁴ V roce 1878 se v hostinci na Břevnově konal ustavující sjezd.

k tématu poznamenal Eduard Burget, ostatní strany „*taktně mlčely*“⁵ a raději zůstaly stranou celého dění.

Strategickým tahem organizátorů k dosažení vysoké návštěvnosti se měla stát expozice vybraných uměleckých děl, která se vztahovala „*k životu dělnictva a tříd pracujících vůbec*.“⁶ V době příprav výstavy oslovil v dopise ze dne 14. dubna 1902 Karel Beránek Spolek Mánes a žádal jej o aktivní pomoc při výběru děl vzhledem k výchovnému charakteru celé události: „*Jelikož na výstavu zavítají dělníci a vrstvy obyvatelstva, které jinak zřídka kdy měly příležitost viděti výstavku uměleckých děl, je zřejmý výchovný úkol tohoto oddělení*.“⁷ Sám Beránek hovořil o vystavení pouze těch děl, která úzce souvisela s tématem práce, a zmínil například vybraná díla Stanislava Suchardy nebo Orbu od sochaře Františka Bílka. Z jeho preferencí lze usuzovat, že vybíral díla pouze podle vnějších charakteristik a téma neměl nastudováno do hloubky. Spolek Mánes nakonec lákal k návštěvě výstavy skrze inzeráty v dobových periodikách.

Původní výstavní idea nakonec zůstala obklíčena dvěma protipóly, spoluprací se Spolkem výtvarných umělců Mánes a prezentováním umělců – autodidaktů, což s sebou přineslo směs kvalitních uměleckých děl představenou společně s pracemi štukatérů, dřevořezbářů, malířů pokojů či dělníků, kteří si vzali do ruky štětec jen proto, aby se zviditelnili v rámci velkolepé výstavy. Tvorba samouků se stala novinkou celé výstavy, tudíž byla hojně recenzována v mnohých periodikách. Ostrou kritiku vůči ní vznesl zejména Arnošt Procházka po skončení celé akce, když poznamenal: „*Veliké shromaždiště nevksu, nejapností a ubohostí, jemuž se říkalo dělnická výstava, jest uzavřeno*.“⁸ Vybraná díla byla dále prezentována na stránkách periodika Právo lidu, kde bylo zejména posuzováno jejich napojení na sociální tematiku. O výstavě se také průběžně zmiňovala Zlatá Praha.

Umělecká expozice výstavy měla ve svých začátcích vysoké ambice výchovného charakteru, ale doplatila na snahu o popularizaci umění. Díla nebyla prezentována systematicky, ale podle vnějších podobností a předpokládaného zájmu publika, což vedlo k vystavení mnoha děl nacházejících se na hranici uměleckého vkusu.

⁵ BOURGET/ KUDRYS 2000, 20.

⁶ AHMP — Fond Spolek výtvarných umělců Mánes, Výstavní činnost, První dělnická výstava, 3972, karton 43.

⁷ AHMP — Fond Spolek výtvarných umělců Mánes, Výstavní činnost, První dělnická výstava, 3972, karton 43.

⁸ PROCHÁZKA 1902-1903, 35.

Zajímavostí zůstává, že obálku výstavního katalogu zdobila reprodukce sochy Horník od belgického mistra Constantina Meuniera. Plakát k výstavě od Antonína Häuslera vzbudil vášnivé debaty, zda je jeho provedení dostatečně národní či nikoliv [1].

První dělnická výstava byla zahájena dne 15. srpna 1902 a ukončena 15. září téhož roku.⁹ Návštěvníky mohl při vstupu zaujmout obrovský zlatý nápis na Průmyslovém paláci, který provolával heslo: „*Bud' práci čest!*“¹⁰ Výstavní projekt reprezentoval život i práci dělníků a v rámci svého edukativního charakteru se také snažil poukázat na sociální rozdíly ve společnosti.

Strana sociálních demokratů nakonec přiznala určitá organizační selhání: „*Nedomníváme se, že všechno zdařilo se dokonale. Známe sami nejlépe nedostatky a vady svého díla. Ale tolik možno říci: Výstava podává obraz práce, života i hnutí té třídy, která zvolna, ale s železnou vytrvalostí spěje k uskutečnění svých cílů. Obraz věrný stejně svými přednostmi, jako svými nedostatky.*“¹¹

První dělnická výstava přinesla spíše všeochuť uměleckých zážitků, nežli by poukázala na díla s dělnickou tematikou, která se v té době začala stávat oblíbeným sochařským námětem. Do expozice výstavy byly zahrnuty jak dekorativní plastiky s motivy vztahujícími se k tématu práce od Antonína Poppa (alegorie Práce, Spořivost, Pilnost, Síla), Josefa Pekárka (popisek Různé) nebo Antonína Procházky (Rybolov, Děvče s drůbeží), tak sochy pracujících od dnes již téměř neznámých autorů jakými byli Josef Červený (Návrat, Dělení, Mír), Václav Kubeš (Venkovské děvče) či Bohumil Vlček (Hlava starce, Dřevorubec). Z předchozího výčtu vystavených děl vyplývá, že mnoho sochařů se věnovalo pracovnímu žánru, nicméně uměleckou kvalitu děl již dnes posoudit nemůžeme, neboť jejich reprodukce se ve většině případů nedochovaly. O sociálnosti daného tématu můžeme usuzovat pouze z názvů zapsaných do výstavního katalogu, které jsou v některých případech velmi vágní. Tento informační nedostatek nám, bohužel, znemožňuje dobovou komparaci se stejně zaměřenými plastikami. V katalogu k výstavě navíc chybí údaje o dataci jednotlivých exponátů, můžeme si pouze prohlédnout seznam prací. Ve značné míře zde byla například zastoupena tvorba Quida Kociána (Umělcovo věno, Život je boj, Šárka, Pieta a další plastiky), jejíž polohy jsou spíše expresivní, než sociálně laděné. Vystaven zde byl také reliéf

⁹ nn: První dělnická výstava. In: Typografické listy XIV, č. 16, 23. 8. 1902, 128; AHMP — Fond Spolek výtvarných umělců Mánes, Výstavní činnost, První dělnická výstava, 3972, karton 43.

¹⁰ BOURGET/ KUDRYS 2000, 21.

¹¹ Katalog I. dělnické výstavy v Praze (kat. výst.), Praha 1902, 4.

Hyperprodukce od Stanislava Suchardy nebo zajímavé dílo zobrazující sedícího horníka s názvem *Ve chvíli oddechu* od Ladislava Šalouna, což zřejmě představovalo vrchol umělecké kvality vybrané dělnické tematiky, jejíž prezentace se v pojetí První dělnické výstavy stala nedostačující podle dobových výstavních standartů.

Paralelně s konáním První dělnické výstavy byla vedena debata s názvem “Umění a lid“, která se zabývala nejvhodnějším způsobem, jak zprostředkovat umění pro širší vrstvy společnosti. Otakar Hostinský vystoupil v roce 1903 s přednáškou *O socializaci umění*, kde uvedl, že umění se nesmí přiblížit vkusu diváka, ale naopak musí širší vrstvy postupně vychovávat svou náročností a estetickou hodnotou.¹² S tímto názorem nesouhlasil Arnošt Procházka, který pod pseudonymem Vilém Barnet uveřejnil v *Moderní revue* odpověď, která vyvracela tvrzení Hostinského. Podle Procházky nelze jakéhokoliv člověka k umění vychovat, můžeme mu pouze usnadnit přístup k uměleckému opojení. Samotné spojení umění a lidu podle vyjádření Procházky zkrátka neexistuje.¹³

¹² HOSTINSKÝ 1974, 183-198.

¹³ BARNET 1903, 214-220.

3 Sociální témata v rozpuku

Sklon k zobrazování lidské práce se projevoval v průběhu mnohých uměleckých epoch a cyklicky se vracel. Samotné znázornění motivu se vyvíjelo podle situace společnosti v dané době. Zatímco v egyptském umění byla práce zobrazována jako každodenní nutnost sloužící k rozvoji společnosti, v umění Řeků se často objevovala hanlivá zobrazení pracujících. V období baroka se spíše jevila tendence idealizovat venkovský život jako jeden z námětů dokonalého světa, v němž žila soudobá společnost. Rozpor mezi zobrazením a sociálně citěnou realitou se začal promítat do umění zejména v druhé polovině 19. století, kdy umělecká zobrazení práce postupně dospěla k naturalistickému výjevu. Objektivní zaznamenání práce jako každodenní činnosti bylo totiž narušeno momentem vzrůstající se sociální vzpoury. Na přelomu 19. a 20. století souvisela potřeba sociálně orientovaného zachycení s právě probíhající společenskou proměnou. Velký podíl na rozvoji sociálně citěných témat měla jistě grafika, která se více zajímala o „lidová témata“.

3.1 Dělnická revolta ve Francii a její odraz v umění

Po válečném konfliktu mezi Francií a Pruskem kolem roku 1870 došlo k názorové proměně společenského rozvrstvení a postupem času mohl rychle se rozvíjející francouzský stát už jen těžko zamaskovat projevy vzdoru z řad pracujících třídy lidí. V osmdesátých letech 19. století začala třída dělníků, řemeslníků a rolníků orodovat za lepší životní podmínky, čímž si vyžádala pozornost tisku i zbytku veřejnosti. V roce 1891 byly zástupci pracující třídy předneseny požadavky ke zkrácení pracovní doby do osmi hodinových bloků. Stále více socialisticky smýšlejících politiků získávalo podporu obyvatel měst a přenášelo své návrhy na zlepšení sociální situace do kruhů vysoké politiky. Stěžejní úlohu sehrála v rámci této společenské proměny společnost *Confédération Générale du Travail*, která byla založena na kongresu konaném v roce 1895 v Limoges, městě řemeslné tradice. Zejména na začátku 20. století docházelo v této společnosti a jejích přívrženců k podněcování hesla: „*Žítí není přežívání*.“¹⁴

Projevy vzdoru nižších tříd nabraly po přelomu století rychlého spádu. Dne 1. května 1906 se dělníci i zemědělci spojili s tiskem, aby ohlásili osmi hodinovou pracovní dobu a

¹⁴ BOUCHARD 1981, 28; Citace v originále: „*Vivre n'est pas survivre*.“

zavedení jednoho volného dne v každém pracovním týdnu. Spisovatel a sociální reformátor Félicité Robert de Lamennais napsal ve své knize *De l'esclavage moderne* výstižný komentář k probíhajícím nepokojům: „*Sedlák nese celou tíhu dne, vystavuje se dešti, slunci, větru, aby svou prací zajistil úrodu, která naplní v pozdním létě naše sýpky. Jestliže jsou ještě lidé, kteří ho proto podceňují a kteří mu upírají spravedlnost a svobodu, pak staví on kolem nich vysokou hradbu, aby jejich zapáchající dech nezamořil vzduch Evropy.*“¹⁵

Zpočátku nestihli čelní představitelé státu na nespokojené výkřiky společnosti reagovat, natož je potlačit, jelikož v té době se pozornost státu upínala zejména k problému laicizace státu.¹⁶ Teprve v roce 1908 byly na příkaz Georgesa Clémenceaua zatčeni hlavní představitelé zmíněné společnosti *Confédération Générale du Travail* a napjaté sociální klima bylo rázně utlumené. Jakékoliv výraznější sympatizování s rebelující vrstvou bylo od té doby považováno za vyjádření nesouhlasu vůči rozhodnutí státu a následně trestáno. V důsledku těchto událostí lze předpokládat, že většina projektů pomníků práce nebyla sochaři dokončena zejména kvůli silné politické reakci, která důsledně potlačila prvotní vzdory dělníků.

Probíhající události byly v umění reflektovány již zhruba od poloviny 19. století, nejprve v dílech malířů Gustava Courbeta (Štěkaři, 1859) a Jeana-Françoise Milleta (Dřevorubci řezající dřevo, 1850-1852; Sběračky klasů, 1857 a jiná díla). Zejména Milletův odkaz hluboce zapůsobil na mladší generaci malířů (Vincenta van Gogha, Léona Lhermitta, Bastiena Lepage a mnoho dalších), ale také sochařů v čele s Henri Bouchardem ve Francii a Constantinem Meunierem v Belgii. Ve druhé polovině 19. století se téma práce začalo postupně stávat hlavní náplní idejí většiny sochařů, což uspisila i postupně se rozšiřující názorová proměna ohledně společenského rozvrstvení.

Nejprve se začínají objevovat díla s tematikou mateřství nebo úcty k zemi. Mezi ně lze například zařadit sochu *Mateřská výchova* (*l'Education maternelle*, 1875) od sochaře Delaplanche nebo dílo s názvem *Námaha* (*L'Effort*, c. 1890) od sochaře Alfreda Bouchera [2]. Tato volná socha sice zachycuje pracovní námět, nicméně postava muže zde byla zobrazena v nahotě, což stále odpovídalo dobové umělecké stylizaci v rámci přejímání antických vlivů.¹⁷

¹⁵ Citaci do češtiny přeložil Ernst Fischer; FISCHER 1961, 243-244.

¹⁶ Roku 1905 byl ve Francii přijat zákon o odluce státu a církve.

¹⁷ POINSON 1908, 273-274.

Později vznikají i první sochy s náměty pracujících lidí, stále ovšem velmi stylizované podle představ Akademie. Při bližším zkoumání postavy Žence (*Le Faucher*, c. 1849) od sochaře Eugène Guillauma [3] lze konstatovat, že dílo stále ulpívá v mezích akademického školení. Sochař si jako námět vybral pracujícího muže, dílu však chybí snaha o vyšší uměleckou evokaci sociálního aspektu a spíše reprezentuje gesto práce samotné. Dále v roce 1889 vytvořil sochař Alexander Charpentier několik děl s námětem pracujících lidí různých povolání. Patrně nejznámější díky svému neobvyklému vzhledu je nízký reliéf Pekaři (*Les boulangers*, 1897) [4]. Charpentier provedl i další podobná díla v bronz, kde zobrazil muže při kutilství, která jsou laděna ve stylu secesní dekorativnosti.

Ideový vrchol sociální tematiky tvoří ve Francii pomníky práce, jejichž projekty vznikaly jako díla schopných sochařů, kterým se dařilo lépe reflektovat výrazové možnosti a potřeby doby. Francouzští mistři Auguste Rodin, Jules Dalou a Henri Bouchard vkládali do tvorby pomníků práce svůj osobní přístup a významnějším způsobem tudíž rozvinuli sociální tendence.

Pracovní tematika v sochařství se rychle rozšířila, nicméně nedokázala odolávat politickému tlaku. Druhým problémem uplatnění sociálně orientovaných děl byl nedostatek výrazové síly, která by odpovídala zvolenému námětu. Díla francouzského sochařství se často stávala pouze slabými evokacemi pracovní tíže. Rozkolísanost umělecké kvality dokládá zakázka pátého pařížského okrsku, který vyhlásil sochařskou soutěž na výzdobu honosného schodiště tamní radnice. Výsledek soutěže přinesl zajímavé srovnání tvorby několika sochařů¹⁸, kteří vytvořili sedm pracujících postav. Zakázka po dokončení postrádala jednotnost provedení a naopak odhalila mnoho stylových odlišností sochařské práce té doby. Celý počín radnice navíc postrádal také jakékoliv opodstatnění vzhledem k umístění této sochařské výzdoby ve čtvrti univerzitní namísto dělnické.

V úplném závěru svého vývoje se téma práce dostalo do konfliktu s politickými názory na danou situaci a zcela vyčerpalo možnosti sebereprezentace. Podívejme se však na konkrétní případy projektů pomníků práce, které přinesly mnohá zajímavá řešení i ve vztahu k tvorbě českých sochařů.

¹⁸ Robert Wlérick, Léon Driver, Louis Dejean, Paul-François Niclausse a jiní.

3.2 Pomníky práce

Samotná myšlenka na zbudování pomníku, který by vzdával hold lidské práci a dělníkům, kolovala v prostředí francouzské kultury od devadesátých let 19. století. Umělecký kritik a inspektor Akademie Armand Dayot již od roku 1898 promýšlel vytvoření sociálně orientovaného monumentu pro Světovou výstavu v roce 1900. Koncept zamýšleného pomníku práce konzultoval zejména se sochařem Paulem Desboisem, přičemž úryvky z těchto konverzací nechal publikovat v periodiku Le Journal. Podle Dayota by koncepce pomníku měla vypadat následovně: „*Série nízkých reliéfů by spirálovitě obíhala monument od jeho základů až k vrcholu. Některé z nich by zpracovávaly náměty historických postav, jiné zachycovaly anonymní masy lidí, které se spojily za účelem vytvoření věčného úkolu. A této vřavě by dominovala heroická syntéza masy, stejně jako silná a božská figura Práce jako je také Constantin Meunier s jeho zapáleným zájmem o pracující lidstvo...*“¹⁹

Také jiná periodika pořídila s Dayotem rozhovory na téma pomníku práce, v nichž byly probírány další detaily jeho koncepce. Zmíním článek v periodiku L'Aurore ze dne 30. března roku 1898, kde se Dayot zmínil o vizi určitého „*druhu chrámu s otevřeným portikem zdobeným nízkými reliéfy*“.²⁰

Aktivní socialista Armand Dayot měl také jasnou představu o sochařích, kteří by měli náročnou zakázku přenést do materiálu za necelé dva roky. Žádal o spolupráci velké sochaře přelomu století, Desboise, Daloua a Rodina, jejichž společné dílo mělo korunovat sochařskou přehlídku Světové výstavy v roce 1900.²¹ Společný monument práce z rukou francouzských sochařů nevzešel, neboť každý z nich chtěl zakázku pojmout svým vlastním způsobem. Jules Dalou se hned zpočátku odmítl podílet na společné zakázce, neboť chtěl dílo vytvořit bez pomoci ostatních. Sochařovu nabídku však Dayot odmítl především z obavy z dlouhého časového prodloužení zakázky, jejíž finalizace se rychle blížila. Navíc Dalou v té době pracoval kvůli nemoci volnějším tempem, o čemž byl Dayot dobře informován.

Jules Dalou nakonec zpracovával své nápady k realizaci pomníku ve volném čase a poznatky k dílu byly vesměs zveřejněny až po jeho smrti v roce 1902. Auguste Rodin vytvářel model Věž práce (*La Tour du Travail*), který později představil veřejnosti v pavilonu na Place d'Alma v roce 1900. Ze současníků pracoval na podobném monumentu též méně známý

¹⁹ Citace v překladu; DAYOT 1898a, 1.

²⁰ Citace v překladu; DAYOT 1898b, 2.

²¹ Ibidem.

francouzský sochař Henri Bouchard, který nebyl Dayotem osloven a vlastní iniciativou se dopracovával k dílu plošné dekorativnosti, inspirován zejména tvorbou Constantina Meuniera.

Myšlenky Armanda Dayota k obohacení Světové výstavy 1900 sociální tematikou sice nebyly realizovány v původně plánovaném rozsahu, nicméně některé prvky z tématu byly prezentovány. Hlavní vstup výstavy byl dekorován vlysem, v němž se objevily žulové pracující postavy ve vysokém reliéfu od akademického sochaře Anatole Guillota.²² [5] Dílo však bylo chápáno pouze jako odkaz k rurálním kořenům společnosti, nebylo tedy spojováno s vypjatou situací mezi třídními vrstvami.

Problém úspěšného finalizování pomníků práce na francouzském území závisel na vývoji politické situace, která zejména po zmíněném roce 1908 nebyla příliš vstřícná k inaugurování podobných sochařských děl. Chyběli zejména zadavatelé, kteří by mohli sochařům financovat práci na monumentech, díky čemuž nebyl nakonec ani jeden z návrhů na francouzském území realizován.

Nutno zmínit, že podobné monumenty byly později stavěny ve Východním bloku, ovšem v rámci politických ideologických snah ze strany vládnoucích. Situace na přelomu století byla opačná, neboť umělecké vrstvy tímto gestem vyjadřovaly podporu pracujícím, společenské třídě, která procházela důležitým bojem za své všeobecné uznání. Zatímco „vládnoucí vrstva“ nebo-li stát naopak po vyvrcholení nepokojů zakázal jakoukoliv ideologickou podporu těžce pracujícím lidem.

Při hledání spojitostí mezi francouzským sochařstvím a tvorbou Vladimíra Astla jsem se zaměřila zejména na období let 1890-1914, kdy ve Francii vznikl značný počet soch s dělnickou a sociální tematikou. Konkrétní příklady stvrzující propojení mezi českým sochařem a francouzskou produkcí se mi sice dohledat nepodařilo, přesto jsou v obecné rovině velmi důležité právě zmíněné pomníky práce, budované z úcty k těžce pracujícím lidem. Stejným způsobem vzdával Vladimír Astl hold obyčejným lidem, kteří ho inspirovali svým životním příběhem.

3.2.1 Jules Dalou, sochař republiky ve službách dělníků

Pro sochaře Julese Daloua se stalo zpracovávání výjevů se sociální tematikou téměř posláním. Postavy dělníků se objevují v jeho dílech již od konce sedmdesátých let 19. století. Motiv práce je přítomen v jeho velké zakázce na pomník Triumf republiky (*Le Triomphe de*

²² BOUCHARD 1981, 31.

la République) z roku 1879. U paty honosně zdobeného podstavce kolosálních rozměrů byl vysochán sehnutý kovář v roztrhané pracovní zástěře a s kladivem v ruce jako zobrazení alegorie práce [6]. Odhalení pomníku v roce 1889 na náměstí Place de Nation v Paříži mělo silný politický podtext, což u sochaře vyvolalo touhu po realizaci opravdového dělnického monumentu. Myšlenka Daloua se přetvářela v sochařské dílo jen velmi pomalu, neboť byla postupně přiživována každodenními zkušenostmi s lidskou prací, které autor vyhledával a pozoroval v prostředí Paříže i přístavních doků Normandie. Kvůli zkoumání tematiky podnikl také v roce 1891 cestu do Sainte-Adresse, o rok později navštívil dílny ve městě Toul.²³

Jules Dalou měl ke svému projektu dělnického monumentu osobní vztah a považoval ho za své mistrovské dílo založené na utkvělé myšlence prozkoumávat aspekty lidské práce. Dne 24. března 1898 se dva novináři vydali k sochaři, jemuž chtěli položit otázky vztahující se k jeho umělecké tvorbě. Při rozhovoru byl položen mimo jiné dotaz související s Dayotovým projektem Pomníku práce. Sochař Dalou byl překvapen informovaností novinářů o plánovaném projektu a když ho o dva dny později navštívil sám Armand Dayot, sochař se jednoznačně odmítl na společném projektu podílet. Dalou však intenzivně pracoval na díle samostatně.

Sochař Dalou se obával případného nařčení z plagiátorství a v jednom z dalších rozhovorů pro tisk dne 4. dubna 1898 uvedl: „Odpověděl jsem, že tato myšlenka (ohledně vytvoření pomníku dělníkům) pro mne nebyla nová. Formuloval jsem ji v hlavě po devět let, moje kompozice je připravená a rád bych na ní začal pracovat. Říkám vám to z toho důvodu, abych nebyl později nařčen z plagiátorství, pokud dílo opravdu dokončím.“²⁴

Kolem roku 1900 dokončil sochař první komponenty svého projektu. Jednalo se o tři výjevy ve vysokém reliéfu a figury Rozsévače a Dělníka ve čtvrtinových modelech. Ostatní zamýšlené figury byly do té doby provedeny pouze v drobných modelech.

Sochař Dalou svůj projekt, kterým reagoval na dílo Meuniera, nikdy nedokončil, ovšem jeho návrhy z náčrtníku a jednotlivé zkušební postavy dělníků²⁵ značí směřování sochařových myšlenek v intencích projektu.

Jak dokládají sochařovy skicy, Dalou si architekturu pomníku vymýšlel sám, nespolupracoval s žádným soudobým architektem. V úvahu přicházely dvě základní formy monumentu. Nejprve Dalou pracoval s výškovým monumentem, v jehož středu by byla

²³ JEROME-SCHOTSMANS 2012, nepag.

²⁴ BOUCHARD 1981, 29; Citace v překladu.

²⁵ Tyto postavy jsou zastoupeny ve sbírkách Petit Palais v Paříži.

umístěna postava anonymního jezdce na koni nebo rozsévače. Později se sochař přiklonil k jednodušší variantě klasického nebo zaobleného obelisku lemovaného figurami dělníků ve vysokých a nízkých reliéfech. Tématika reliéfů měla samozřejmě obsahovat pracovní nasazení a píli dělníků [7].

Koncepce pomníku se v pojetí Daloua vyvíjela postupně, základ ale vždy tvořil vysoký sloup nebo obelisk se soliterně koncipovanou postavou. V případě využití postavy anonymního jezdce na koni se vlastně jednalo o republikánskou verzi královských jezdeckých pomníků. Z této vize se také nakonec vyvinul finální projekt jednoduchého sloupu pokrytého reliéfy. Z dochovaných poznámek sochaře vyplývá, že nejprve uvažoval o výšce pomníku kolem 25 metrů, později se přiklonil k monumentálnějšímu vzezření, a sice k výšce dosahující až 32 metrů.

Zajímavostí zůstává, že první pisatel Dalouova životopisu Maurice Dreyfus uvedl, že ani nejbližší osoby ze sochařova okruhu známých netušili nic o jeho plánovaném projektu pomníku práce. Podobně vypověděl i Dr. Paul Richer, který vedl zpracování sochařovy pozůstalosti. O projektu Julese Daloua nebyl informován, ačkoliv se sám čas od času zabýval zobrazením témat venkovanů v umění.²⁶

I přesto, že zamýšlený projekt pomníku práce Dalou nikdy nedokončil, dělnická tematika prolíná celou pozdní sochařovu tvorbu. Postavy zahradníků, dlaždičů a jiných pracujících lidí se také nacházejí na Pomníku Alphandovi (*Monument à Alphand*). Zde se překvapivě Dalou vypoodobnil v otrhané blůze jako jeden z nich.

Dělníci jsou přítomni též na dalších dílech sochaře Daloua. Zpodobení malíře na Pomníku Leclairovi (*Monument à Leclaire, c. 1910*) a postava rolníka doplňuje kompozici Pomníku Boussingaulta (*Monument à Boussingault, 1895*), který byl postaven v prostorách budovy *Conservatoire national des arts et métiers*. Tento monument obsahuje též chemika usazeného v křesle. Svým způsobem lze říci, že všechna tato díla s motivy dělníků, která byla realizována, znamenají část splněných snů Julese Daloua ohledně zamýšleného pomníku k počtě pracujícím.

V souvislosti s tvorbou sochaře Daloua by se snad dalo užít pojmu *la sculpture prolétarienne* (česky proletářské sochařství), který je několikrát zmiňován ve starší francouzské literatuře.²⁷ Většinou se pod pojem sociální tendence zahrnují sociálně

²⁶ BOUCHARD 1981, 29.

²⁷ Například: POINSON 1908.

orientované náměty a dělnická tematika. Termín proletářského sochařství tak blíže specifikuje část sociálně orientované tvorby. V prostředí zemí jako Francie nebo Belgie může být toto odlišování na místě, ale v českém prostředí nebyla sociálně orientovaná tvorba tak rozsáhlá a podbarvená dobovými protesty, aby se daly sociální tendence takto rozlišovat.

3.2.2 Věž práce Augusta Rodina

Oslava práce se stala důležitou myšlenkou přelomu 19. a 20. století a její naplnění z pozice umělecké bylo hledáno zejména Armandem Dayotem, jak bylo pojednáno v předchozím textu. Sochařský projekt pomníku práce měl být vrcholem sochařského zastoupení na Světové výstavě v roce 1900. Po rozpadu společných vizí se Auguste Rodin také začal věnovat vlastnímu sochařskému pojetí monumentu, neboť mu idea uctívání dělníků nebyla cizí. V letech 1898-1899 vznikl Rodinův model Věž práce (*La Tour du travail*) [8], který sochař představil veřejnosti v roce 1900 ve svém pavilonu na Place d'Alma.

Model Rodinovy Věže se nyní nachází v jeho ateliéru v Meudonu (Musée Rodin) a jednoznačně ukazuje, že se sochařovo pojetí částečně přiblížilo představě, o níž se zmiňoval Armand Dayot (viz citace pozn. 19). Zatímco sochař vyšel z Dayotova návrhu založeném na sérii nízkých reliéfů, které by se měly spirálovitě stáčet až k vrcholu, jednotlivé sochařské komponenty ale Rodin zpracoval odlišně.

Rodinovo pojetí monumentu je postaveno na znalosti historie francouzské architektury, neboť lze ve způsobu konstruování věže rozpoznat prvky renesančních schodišť francouzských zámků na Loire, zejména slavných schodišť v Chambord a Blois [9, 10]. Schodiště Rodinova monumentu obíhá věž v rotující spirále, uprostřed níž je umístěn sloup pokrytý reliéfy. Na podloží krypty jsou znázorněny sochy Dne a Noci, které jako by časově vymezovaly akt práce a možná i reagovaly na požadavky dělníků ohledně osmi hodinových bloků. Na vrcholu díla se nacházejí zobrazení Požehnání (*Les Bénédictiones*) sestupující z nebes, která Rodin vystavil samostatně již v roce 1896 pod názvem *Les Gloires*. Jejich postavy jsou jemně modelovány, avšak příliš nezapadají do tíže pracovní tematiky takovým způsobem, jak ji zpracovával Constantin Meunier nebo také Jules Dalou.

Tato varianta pomníku práce od Augusta Rodina nebyla rovněž nikdy finalizována. V roce 1906 sice důlní nehoda ve městě Courrières oživila zájem o vztyčení tohoto monumentu, k realizaci však nedošlo.²⁸ Následná politická situace poté překazila jakékoliv snahy o získání nového zadavatele a o dokončení monumentu.

²⁸ BOUCHARD 1981, 30.

3.2.3 Pocta práci v pojetí Henriho Boucharda

Méně známý francouzský sochař Henri Bouchard se z vlastní iniciativy zapojil do vytváření jednoho z návrhů pomníku práce. Ačkoliv jeho projekt též nebyl nikdy realizován, jedná se o důležitou část Bouchardovy tvorby, o níž se v celistvosti zajímala zejména badatelka Marie Bouchard, která jeho osobnosti věnovala několik studií.²⁹

Henri Bouchard vytvářel své první postavy venkovanů již v době studií na Akademii (1898-1901), kdy se ucházel o Římskou cenu. Podnětná pro něj byla zejména korespondence s belgickým sochařem Constantinem Meunierem v letech 1901-1905, díky níž se Bouchard radikálněji oprostil od akademického diktátu a věnoval se aktuálnímu tématu práce, částečně ve stejných expresivních intencích jako zmíněný Meunier. V roce 1901 však Bouchard odjel za dalším poznáním do Říma a lehce zpřetrhal kontakty s francouzským sochařstvím. Badatelka Marie Bouchard v důsledku jeho římského pobytu předpokládá, že sochař neměl tušení o Dalouově pomníku dělníkům, jelikož jeho návrhy byly veřejně prezentovány až po sochařově smrti v roce 1902.³⁰ Bouchardova první maketa monumentu práce pocházela právě z roku 1902. Lze však předpokládat, že se do jeho rukou v zahraničí dostal například článek od Paula Vitryho z periodika Gazette des Beux-Arts, který byl vydán nedlouho po Dalouově smrti, jelikož kresby v Bouchardově skicáři jsou některými elementy blízké těm, které doplňovaly výše zmíněný článek.³¹

Bouchard vytvořil celkem čtyři verze návrhů svého monumentu. Prvnímu z nich dominovala základní část ve tvaru pyramidy, k níž byla přidána ústřední socha dělníka. Podstavec byl dále zdoben nízkými reliéfy s motivy práce, dílo však postrádalo originální prvky a spíše kopírovalo Meunierovy nápady. Dále se Bouchardova koncepce vyvíjela spíše pozvolna, neboť sochař pouze měnil proporce pomníku. Obecně lze říci, že Bouchard spíše preferoval širší a rozložitější založení podstavce, nežli by inklinoval k výškovému monumentu. Centrální postava dělníka měla být kvůli zvýšení autentičnosti v dalších verzích dokonce doplněna o stádo volů. Svou odlišností je zajímavý třetí projekt nazvaný Pocta dělníkům (*La Tribune aux ouvriers*), který jednak rozvíjel i myšlenky představené v předchozích projektech, ale přinesl zásadnější změny ohledně skupin postav seskupených a zobrazených v nízkém reliéfu. Finální Bouchardův projekt s názvem Pocta v plenéru (*La Tribune en plein air*) z roku 1904 představil změny největší [11]. V pojetí sochaře došlo

²⁹ BOUCHARD 1981, 28-35.

³⁰ Ibidem 29.

³¹ Ibidem 31.

nakonec ke značnému zjednodušení použité dělnické ikonografie i celé architektonické koncepce monumentu. Návrhu dominovala rozložitá plocha pomníku, na níž stála zeď zdobená vlysem s motivy mužů při práci. Finální verze odpovídala svou plošností nejlépe požadavkům dobové modernity, i přesto však projekt nebyl realizován, zřejmě kvůli společenským nepokojům a následným zákazům viditelného sympatizování s dělnickou tematikou.

Bouchard plně ovládal anatomii lidského těla, avšak pózy jeho zobrazených pracujících mužů jsou silně stylizované, místy až symbolicky načrtnuté a nedosahují takového sdělení jako figury Meunierovy. Možná i z toho důvodu Bouchard přidával ve svých zobrazeních do reliéfních výjevů řadu motivů zdůrazňujících industriální a agrární charakter - fošny s uhlím, stádo volů apod.

Do koncepce zamýšleného pomníku zapadají i solitérní sochy, které měly zdobit nároží monumentu a byly průběžně veřejnosti představovány u příležitosti konání Salonu des Artistes Français. Jedná se o díla Kovář při odpočinku (*Forgeron au repos*, 1906) [12], který byl na zmíněném Salonu vystaven v letech 1906 a 1910, dále Dělník při odpočinku (*Labourer au repos*, 1904) [13], jenž byl prezentován v letech 1907 a 1908.³² Dále v rámci svého pomníkového projektu vytvořil Bouchard figury určené do centra kompozice, a sice postavu Nosiče (*Le Bardeur*), Pracujícího muže (*Le Terrassier*) sedícího na mlýnském kolu a Sběrače brambor (*Arracheur de pommes de terre*) sedícího na plném pytli úrody. Existují ještě další menší postavy související s tímto monumentem jako například Přístavní dělník (*Le Débardeur*), Horník (*Le Mineur*) a druhá varianta Přístavního dělníka (v Atelier-musée Henri Bouchard). Rovněž socha Bretonského rybáře (*Pêcheur breton*, 1909) vznikla pro finální kompozici pomníku, jeho sádrové provedení přihlásil autor do soutěže o sochařskou výzdobu Pomníku reformace (*Monument de la Réformation*) v Ženevě. Lze pozorovat, že bohaté zastoupení solitérních postav zobrazujících různá odvětví lidské práce by ve finálním řešení kontrastovalo se strohou architektonickou kompozicí pomníku.

Celá maketa Bouchardova pomníku práce byla prezentována poprvé na Akademii v roce 1904 jako studentský projekt z Říma. Totéž dílo bylo vystaveno na École des Beaux-Arts v roce 1906, tentokrát v jeho hodnocení ale převládla negativní kritika. Bouchard projekt svého monumentu definitivně zavrhl kolem roku 1909, jelikož si uvědomil finanční a politická příkoří při jeho vztyčení daná negativními kritikami i odehrávající se společenskou

³² Socha odpočívajícího dělníka byla krátce poté zakoupena francouzským státem a zaslána do Alžírsko, kde se ve sbírkách tamního Musée des Beaux-Arts nachází dodnes.

proměnou. V roce 1910 navíc Paul Vitry publikoval článek v periodiku *Art et Décoration*, kde rovněž nepodpořil myšlenku zbudování pomníku práce podle Bouchardova návrhu.

Meunierův vliv můžeme v tvorbě Boucharda spatřovat také ve ztvárnění jeho solitérních soch pracujících, které nebyly zamýšleny jako součást pomníku práce. Díla *Žnec (Le Faucher)* a *Rolník/ Oráč (Le Labourer)* jsou ale méně dramatická ve výrazu a lze u nich spatřit leckteré elementy z tvorby sochaře Daloua. Chybějící autentičnost v Bouchardových dílech je dána zejména akademickou výukou a nedostatkem osobních zkušeností v „terénu“, jak to učinil například Meunier při svém pobytu v Pays Noir. Bouchard pouze navštěvoval ve volných chvílích francouzský venkov.

4 Vliv Constantina Meuniera na rozvoj sociálních témat v sochařství

Tvorbu Constantina Meuniera je rozhodně nezbytné zmínit jako jedno z možných inspiračních východisek k dílu Vladimíra Astla. Existuje však značný rozpor v tom, jak je dílo tohoto belgického mistra pojmáno v belgicko-francouzské a české literatuře. Na jedné straně stojí české výklady zejména z pera Jiřího Mašína, který řadí Constantina Meuniera jako významného předchůdce tvorby Vladimíra Astla, na straně druhé je třeba zvážit pohnutky, které oba sochaře inspirovaly k jejich tvorbě, a použité výrazové prostředky, jelikož jsou z mého pohledu odlišné.

Dílo Constantina Meuniera bylo utvářeno na silných klasických základech, jelikož sochař ve svých čtrnácti letech nastoupil na Akademii des Beux-Arts v Bruselu. Podnět k zařazení sociálních témat do své tvorby mu přinesly neblahé životní události, neboť mu velmi brzy zemřel otec. Meunierova matka se poté musela vypořádávat s tíživou finanční situací sama, zatímco se starala o živobytí Constantina i jeho sourozenců. Sociální citění se ovšem do Meunierovy tvorby nepropsalo ihned, jelikož sochař dlouho zůstával spíše pod vlivem akademické výuky. Teprve celoživotním studiem těžkého života pracujících se jeho dílo dostalo až do polohy heroizace dělníka.

Pro Meunierovu sochařskou tvorbu je příznačné, že byla těsně napojena na pokusy malířské, které byly četné, ale nedosahovaly kvality jeho sochařských děl. V mnohých případech sochař téma ztvárnil jak v obraze, tak v materiálu. Příkladem je dílo *Návrat horníků* (*Le retour des mineurs*), jehož motivy Meunier přenesl z plátna do jednoho z reliéfů Pomníku práce s ikonograficky stejným výjevem. Na zmíněném obraze *Návrat horníků* řadí Meunier pracující postavy reliéfním způsobem. Podobným příkladem je dílo *Odstranění rozbité části* (*L' enlèvement du creuset brisé*), které autor později ztvárnil též sochařsky. Bohužel se mi jeví, že zatímco na obrazech dokázal Meunier lépe zdůraznit drama a pracovní zátěž, v sochařství sklouzává ke stylizované variantě, a to v důsledku svého akademického školení. Zde je velmi zásadní rozdíl oproti tvorbě sochaře Astla, který se podle dostupných informací malířství jako takovému nikdy nevěnoval, a pokud nebereme v úvahu rychlé skicy, zachytil Astl v materiálu první pocity z díla tak, jak je původně zamýšlel.

K tématu dělníků se Meunier dostal postupným studiem různých elementů lidské práce, přičemž stádia tohoto pozorování jsou zachycena ve vývoji jeho děl malířských. Pro Meuniera je také charakteristická závislost na tvorbě Milleta, která sochaře inspirovala k objevování krás venkova a života prostých lidí.

4.1 Projekt velkolepého Pomníku práce

Dílo Pomník práce (*Monumet au travail*) představuje vrchol Meunierovy sochařské kariéry a završuje také jeho život. Od počátku devadesátých let 19. století se sochař věnoval soustavnému promýšlení projektu, který nebyl ještě za jeho života realizován. I přesto se jedná o dílo umělecky vyspělé, které vzhledem způsobem reprezentuje poctu míru a práci.

Od osmdesátých let Meunier systematicky prezentoval veřejnosti své solitérní sochy pracujících, skrze jejichž pojetí sochař nakonec dospěl k zamýšlenému monumentu práce. Původní návrh Pomníku práce se zakládal na složitém ikonografickém programu, jehož pojetí Meunier vyvíjel od roku 1893 ve spolupráci s dalším belgickým sochařem, Charlesem van der Stappen.³³

Na počátku idejí souvisejících se vznikem Meunierova Pomníku práce stojí také malba s názvem Monumentální cesta (*Cheminée monumentale*) [14], která je podle Louise Flouqueta datována do roku 1884. Výjev již obsahuje zobrazení dělníků, které Meunier později opakoval v malbě s názvem Odstranění rozbité části³⁴ (*L'enlèvement du creuset brisé*, 1885) [15], a posléze autor využil tohoto motivu v pozměněné variantě v reliéfu zvaném Průmysl (*L'Industrie*) [16] určeném pro Pomník práce. V roce 1890 bylo sádrové provedení tohoto výjevu vystaveno na bruselském Salonu.

Sochař Meunier dále představil na Salonu Libre Estetique v roce 1895 soubor tří nízkých reliéfů znázorňujících základní přírodní elementy, nebo-li také odvětví lidské činnosti: Oheň (Dílo), Vzduch (Sklizeň) a Voda (Přístav). Lze říci, že spojením těchto reliéfů Meunier dospěl k jedné z prvních ucelených vizí definitivního projektu svého Monumentu práce. Tento stěžejní moment lze považovat za zahájení realizace pomníku jako takového. Další z komponent zamýšleného projektu představil Meunier také na pařížském Salonu v roce 1897, kdy veřejnosti prezentoval svůj reliéf nazvaný Dílo. Do katalogu k němu autor nechal napsat popis, že se jedná o dílo určené do celku monumentu.³⁵

V roce 1903 došlo k uzavření dohody mezi sochařem Meunierem a státem ohledně finanční částky za provedení definitivních modelů v materiálu. Dohoda též zahrnovala

³³ LEVINE 2014, nepag.; Ze spolupráce obou sochařů vzniklo dílo Stavitelé měst pro botanickou zahradu v Bruselu.

³⁴ Volný překlad názvu díla, v českém znění se názvy liší, nejčastěji uváděn název Vytahování pánví ze sklářské pece, in: KOSTKA 1985, 32-36.

³⁵ BOUCHARD 1981, 28-35; katalog Salonu, č.683, nepag.

úmluvu, že monument bude odhalen nejpozději v roce 1909. Tohoto roku sice sochař představil ve městě Louvain další sochařské elementy vztahující se k plánovanému Pomníku práce, realizace však postupovala velmi pomalými kroky. Meunier stále uvažoval nad vhodnou kompozicí pomníku a podle katalogu k této výstavě přicházelo v úvahu zakončení pomocí masivního sousoší složeného z postav Rozsévače, Dělníka a sousoší Mateřství. Podobně se zmínil o variantě sousoší složené pouze ze soch Rozsévače a Mateřství také Georg Treu.³⁶ Obě tyto varianty by byly jistě zajímavé po kompoziční stránce, realizovány nicméně nebyly.³⁷ Z dopisů, které Meunier zaslal svému obdivovateli Georgesovi Treu, dále vyplývá, že sochař nikdy plně neustálil finální kompozici pomníku a až do konce života uvažoval nad více variantami řešení. Po Meunierově smrti v roce 1905 navíc nebylo jasné, zda by měl být monument umístěn do veřejného prostoru nebo do interiéru Musée royal v Bruselu. Zásadní otázky k finálnímu řešení a umístění pomníku byly rozhodnuty bez sochařova názorového přičinění.

Pomník od té doby čekala ještě dlouhá cesta k dokončení, což dokládá i změna architektonické koncepce pomníku z roku 1929, tedy dvacet čtyři let po sochařově smrti. Ve vydání periodika *Le Soir*³⁸ byl vyobrazen nový model pomníku navržený architektem Mariem Knauerem, který byl pro koncepci pomníku definitivně využit v roce 1931. Meunier za svého života spolupracoval se secesním architektem Victorem Hortou, jehož návrh pomníku je vázán k roku 1902.

Meunierův Monument práce [17] byl odhalen dne 12. října 1931 na náměstí Julese Trooze v přítomnosti belgického krále a Meunierových potomků. Historie pomníku však nekončí ani k tomuto dni, jelikož bylo dílo později v letech 1952-1954 nákladně přestěhováno do jiné části Laekenu, na Quai des Yachts ve stejné bruselské čtvrti.

Současnou podobu Meunierova velkolepého pomníku korunuje centrální postava rozsévače. Pomník samotný je zdoben čtyřmi reliéfy s dělnickou tematikou a pěti sochami (modlíciho se starce, statného kováře, klečícího horníka, skupiny mateřství a rozsévače). Reliéfy zastupující rozličné druhy lidské práce mají pevně konstruovanou kompozici, která pracuje s rozložením zobrazených postav a jejich rozmístěním do prostoru výjevu. Z kompozičního hlediska je zajímavý zejména reliéf Sklizeň. Jeho pojetí se točí kolem postav

³⁶ THIÉRY/ VAN DIEVOET 1909, nepag.

³⁷ Ve finálním provedení dominuje pomníku pouze postava Rozsévače, zatímco zbylé jmenované postavy byly zakomponovány k patě monumentu.

³⁸ Reprodukce, in: *Le Soir*, le 5 decembre, 1929.

znázorněných v pohybu, které jsou umístěné v centru výjevu. Je zde vyobrazen muž s kosou, jehož tělo značně přesahuje plošnost základu desky. Muž se zvednutou rukou [18], nacházející se v pozadí, kopíruje postoj postavy z autorova raného díla Žnec při odpočinku (*Le Faucheur au repos*, 1898) [19], což poukazuje na sochařovo opakované používání stejných motivů. Pro dotvoření venkovské atmosféry je do reliéfu zakomponovaná kráva.

Samostatnou kapitolu tvoří vznik Velkého venkovana (*Grand paysan*, 1838-1902), solitérní sochy, která měla být podle původních sochařových plánů součástí Pomníku práce. Socha byla odhalena v roce 1902 v Meunierově ateliéru a stejný rok také prezentována na Salonu de la Société des Beux-Arts v Paříži. K monumentu nakonec solitérní postava z neznámých důvodů přičleněna nebyla. Zajímavý je její kontrast mezi naturalisticky pojatou, hrubou vizáží a postojem dělníka, který je přímý a naplněný hrdostí.

Meunierovo celoživotní studium pracujících lidí vyústilo v raných osmdesátých letech 19. století ve vytváření souvislého sochařského přístupu, s jehož pomocí umělec ustanovil dobové principy k zobrazení dělníků a pracujících venkovanů. Jejich vznosné, hrdé postoje jsou v pojetí sochaře kombinovány s naturalistickými rysy zachycujícími dřinu a bídu. Lépe však Meunier dokázal zachytit pracovní tíži ve svých reliéfech a obrazech, zatímco jeho solitérní sochy často podléhají akademické stylizaci.

Meunier se snažil svým dílem propagovat dělnickou tematiku natolik, že se z některých děl vytratilo ztělesňování sociálního akcentu a sochy působí bez duše, což popírá koncept sociálního umění. Nicméně ještě za doby Meunierova života bylo o jeho stylizovaných sochách prohlašováno, že se jedná o příchod nového proudu. Například Max Waller se zmínil o dílech Piják (*L'homme qui boit*, 1890) nebo Přístavní dělník (*Débardauer*, c. 1885) v tom smyslu, že „se jedná o zrození nového umění“.³⁹ Stejně tak bylo o Meunierově díle hovořeno v katalogu výstavy Bing, kde Georges Lecomte napsal: „Jedná se o zachycení práce v úrodné přírodě. (...) Jeho pracující oplývají dobře odpozorovanou anatomií a gesty, z nichž lze výtečně odvodit jejich činnost; jeho díla jsou plná vznešenosti a klidu.“⁴⁰ Dílo Constantina Meuniera je tedy naprosto oddané dělnické tematice, která prostupuje umělcovu tvorbu skrz

³⁹ WALLER 1885, 225.

⁴⁰ Citace ve volném překladu, originál: „C'est le travail dans la nature féconde. (...) Ses paysans, d'une bien vivante anatomie, se meuvent en gestes des qui précisent bien leur action; c'est plein de grandeur et de sérénité.“; JEROME-SCHOTSMANS 2012, 321.

na skrz. Jeho díla ukazují na sochařovy důkladné pozorovací schopnosti, které jsou ale často obrušovány akademickým školením, z něhož se Meunier nemohl plně vymanit. Dalším charakteristickým rysem jeho tvorby je opakování motivů, které podle potřeby užíval jak v malířství, tak v sochařství.

4.2 Sociální témata v pojetí Meuniera a Astla

Zatímco v Německu a Rakousku vystavoval Constantin Meunier svá díla již od devadesátých let 19. století, české prostředí se s jeho tvorbou seznámilo o něco později. Od roku 1901 přinášelo na svých stránkách periodikum Rudé květy reprodukce sochařových děl, ve stejnou dobu se také jeho sochy začaly pravidelně objevovat na výročních výstavách Krasoumné jednoty.⁴¹ Meunierův vliv pomohl šířit také spolek Mánes, který v roce 1904 věnoval sochaři celé číslo periodika Volné směry. V rámci tohoto čísla byla uveřejněna esej od Gustava Treua, který již předtím dílo sochaře obhajoval, neboť si vzájemně dopisovali.⁴² Úcta k Meunierově tvorbě vyvrcholila posléze velkolepou výstavou, která se odehrála v Praze v roce 1906 pod záštitou Krasoumné jednoty. Na této výstavě byl k vidění mimo jiné model Pomníku práce, jehož sestavení provedl v roce 1905 architekt Ernest Acker. Ten sestavil reliéfy apsidálně a před ně vystavil pět solitérních soch [20].⁴³

Systematické prezentování Meunierova díla v Čechách vytyčilo obecná východiska sociálně orientované plastiky, kterými se čeští sochaři více či méně inspirovali.

Srovnání díla Constantina Meuniera s Astlovým lze provést pouze na základě několika málo charakteristik, neboť Astlova tvorba není dostatečně rozsáhlá. Meunierovo soustavné zkoumání dělnické tematiky mu umožnilo, aby se jeho tvorba vyvíjela, díky čemuž ji můžeme snáze zhodnotit na základě stylového vývoje autora. V porovnání s tím se Astlovy sociálně laděné plastiky jeví osamoceně a nelze u nich sledovat soustavnou práci s materiálem.

⁴¹ Díla Constantina Meuniera byla zastoupena na výstavách Krasoumné jednoty v letech 1901-1903 (62.- 64. ročník).

⁴² TREU 1904, nepag.

⁴³ JELÍNEK 1907, 137; čtyři stěny nesly reliéfy Průmysl, V dolech, V přístavu a Žně, na podstavcích mezi nimi byly umístěny sochy Kováře, Starce, Horníka a Mateřství, postava Rozsévače se vyjímal uprostřed.

Podle vnějších charakteristik děl obou sochařů je však zjevné, že v tvorbě Vladimíra Astla převažuje lyričnost a intimita pojetí, která jeho sociální výjevy obohacuje a zjemňuje zároveň. Oproti Astlovi je forma Meunierových soch hladší a subtilnější, přičemž pozornost není do takové míry věnována zpracování obličeje, ale spíše celému tělu. Meunier pojímal tělo jako výrazový celek založený na klasické modelaci, který byl pouze obohacen naturalistickými rysy. Jeho sochy díky tomu postrádají aktuálnost a lyričnost projevu a spíše působí monumentálním dojmem. Oproti tomu Astlův smysl pro naturalistickou modelaci prostupuje sociálně laděné dílo od prvotní myšlenky až po finální ztvárnění.

Sochař Vladimír Astl nepřijímal konkrétní momenty z tvorby belgického mistra, mohl jím však být motivován k tvorbě sociálně laděných plastik. Kromě Prahy bylo Meunierovo dílo hojně prezentováno na území Německa, kam Astl často jezdil za kulturním poznáním.⁴⁴ Mohl se tudíž setkat s tamním vlivem Meuniera ve zprostředkované formě silného rozsahu.

4.3 Otázka politické orientace Meunierova sociálního umění

Sociální klima se se začalo proměňovat také na území Belgie, kde rychle sílily demokratické názory. Díky liberálnějšímu prostředí se do jejich šíření zapojily jak intelektuální, tak politické i umělecké vrstvy. Již před rokem 1880 bojovala dělnická třída v Belgii za lepší životní i pracovní podmínky a právo volit. V roce 1885 zde došlo k založení politické strany *Parti ouvrier belge*, jejíž podpora rostla každým dnem. Jakékoliv umění sociálního charakteru bylo proto zlými jazyky nazýváno jako propagandistické, ačkoliv mohlo být motivované pouze dobovými problémy společnosti. Léon Dommartin poznamenal: „*Sociální umění? Ach ano, to je dobrá odrhovačka agitátorů.*“⁴⁵ Z toho důvodu byla mnohými považována Meunierova tvorba za politicky podbarvenou, ačkoliv pouze těžila z nových uměleckých požadavků doby.

Podnět k nově pojatému umění vyplynul nejen z aktuální společenské situace, ale také z děl malířských. V roce 1851 Courbet poprvé vystavil své Štěrkaře v Bruselu, zanedlouho se k němu připojili i belgičtí malíři Charles de Groux a Alfred i Joseph Stevensovi. Ti začali ve

⁴⁴ Constantin Meunier měl rozsáhlou výstavu v Mnichově v roce 1896, nepředpokládám však, že by ji Astl zhlédl, jelikož byl v té době příliš mladý.

⁴⁵ Citace ve volném překladu, originál: „*Art sociale? Ah, oui, la bonne rengaine des propagandistes.*“; LEVINE 2014, 262.

svých dílech analyzovat sociální situaci chudších vrstev. Z toho důvodu byl sociální žánr levicově orientovanými kritiky označen za progresivní.⁴⁶

Meunier sledoval dobové malířské přínosy, o čemž svědčí následující citace: „*Ačkoliv mě De Groux dodal odvahy, abych následoval témata zabývající se lidmi, existovala ve mne již dříve chuť nepojednávat o tématech všeobecně známých a uměřených, jak tomu bylo v dědictví celé (umělecké) generace. Nyní stejně nastala doba, kdy je přání osobitého vylíčení méně zaměřené na jednotlivce či vládce a více se věnuje masám, lidem.*“⁴⁷ Meunierova tvorba byla silně ovlivněna společenským a uměleckým přínosem nové doby, ale neměla politické ambice, jak dokládá i následující úryvek z dopisu, který Meunier adresoval Carlu Jacobsenovi: „*Já nevytvářím politiku pomocí lidstva. Cítím velkou sympatii k dělníkovi, pokud je hoden zájmu, z čehož často těžíme. Myslím, že práce je dosti noblesní, aby byla oslavována.*“⁴⁸ Sochař Meunier sice ve výše zmíněném úryvku tvrdil, že jeho pohnutky k oslavě práce vycházejí hlavně z momentu uctění její důstojnosti, rozhodně se však nezapře sochařova snaha o přilákání pozornosti k tomuto tématu. O tom svědčí také Meunierův vývoj až směrem k heroizaci dělníků.

K Meunierově touze zobrazovat práci tedy zřejmě nepřispěly politické důvody, nicméně sochař se stal vhodným umělcem, který tuto problematiku prezentoval v sochařství, a to zejména díky vlivu, který měli na veřejnost jeho přátelé Octave Maus, Edmond Picard, kteří se soustřeďovali kolem revue *L'art moderne*.

⁴⁶ LEVINE 2014, 160.

⁴⁷ Citace ve volném překladu, originál: „*Si De Groux a pu m'enhardir à traiter les sujets du peuple, le goût de ne pas traiter des sujets archiconnus et compassés préexistait chez moi, c'était le patrimoine commun de toute la génération (...) De même que c'est l'époque où le désir d'une peinture individuelle moins vouée aux unités, aux princes, et plus consacrée aux masses, aux peuples.*“; LEVINE 2014, 160.

⁴⁸ Úryvek je z dopisu adresovanému Carlu Jacobsenovi v roce 1902, originál: „*Moi (...) je ne fais pas de politique par la humanité. J'ai une grande sympathie pour l'ouvrier si digne d'intérêt et que l'on exploite souvent odieusement – je trouve le Travail assez noble pour être glorifié.*“; LEVINE 2014, 159.

5 Dosavadní poznatky o Vladimíru Astlovi

Mnoho prvotních poznatků k osobnosti a tvorbě Vladimíra Astla přinesl Jiří Mašín ve svém článku *Osmdesát let sochaře Astla* z roku 1956. Mašínovo svědectví je ovšem mírně emotivně zabarvené, neboť mu Astl při vzájemném osobním setkání líčil inspirační zdroje ke své práci. Astl se rovněž Mašínovi svěřil s finančními problémy, které tehdy zdržovaly jeho další sochařský rozvoj.⁴⁹

Jiří Mašín považoval sochaře za nesmírně skromného umělce oplývajícího citem pro modelaci a s velkým obdivem hovořil o Astlových stěžejních dílech *Žízeň* a *Stará žena* (obě z roku 1905), která dával do souvislosti s dobovou politicko-spoločenskou situací, kdy do našich zemí přišel ohlas první ruské revoluce. Podle Jiřího Mašína dokonce Astl přímo reflektoval události rusko-japonské války svým dílem *Po boji*, které se ale do dnešní doby nedochovalo.⁵⁰

Právě Jiří Mašín spojil tvorbu Vladimíra Astla s odkazy na belgického mistra dělnické tematiky Constantina Meuniera, který v Praze poměrně soustavně vystavoval v rámci Krasoumné jednoty. Od tohoto momentu v literatuře běžně existují zmínky o podobných východiskách Constantina Meuniera a tvorby českého sochaře, nicméně ta jsou platná pouze v obecné rovině. Meunierovy dělnické plastiky těží ze sochařova předchozího akademického školení, jehož vliv je patrný po téměř celé období Meunierovy tvorby, a jeho díla se tak fundamentálně odlišují od pojetí Vladimíra Astla. Je vysoce pravděpodobné, že se Jiří Mašín, fascinován životním osudem českého sochaře, pokusil jeho tvorbu navázat na slavné zahraniční jméno Constantina Meuniera, aby Astlovi dopomohl ke zvýraznění jeho díla. Silnou spojitost mezi oběma sochaři potvrdila i Ivana Jonáková v knize *Na okraji davu*, kde porovnála Astlovu sochu *Žízeň* s Meunierovým *Pijákem*.⁵¹

Jiří Mašín dále sepsal krátké rozloučení se sochařem u příležitosti jeho skonu.⁵² Podle Mašínových slov zemřel sochař ve věku 84 let, v noci z 15. na 16. května roku 1960. Poslední rozloučení se konalo dne 19. května 1960. Astlova smrt přišla krátce poté, co byl v roce 1956 jmenován zasloužilým umělcem.⁵³

⁴⁹ MAŠÍN 1956, 324-327.

⁵⁰ Ibidem 326.

⁵¹ JONÁKOVÁ 2014, 76.

⁵² Archiv NG v Praze — Fond Mašín č. 121, Pozůstalost Vladimíra Astla

⁵³ Ibidem.

6 Životní cesta Vladimíra Astla

Český sochař Vladimír Astl, jehož stěžejní sochařská tvorba spadá do přelomu 19. a 20. století, se stal hlavním tématem zaměření mé diplomové práce. Jeho život nebyl doposud pečlivě zmapován, a to zejména z důvodu nedostupnosti spolehlivých pramenů a záznamů o Astlově umělecké tvorbě i jeho životě. Ke splnění cíle práce náleží propojení dosavadních poznatků s novými, které jsem získala studiem v archivech a konzultacemi s žijícími potomky tohoto českého sochaře, jehož tvorba přinesla zajímavé umělecké podněty. Následující kapitola vychází především ze sochařovy autobiografie, kterou napsal v dubnu roku 1956.⁵⁴

Vladimír Astl se narodil dne 22. července 1876 jako syn poštovního oficiála a paní Kateřiny, což je také zaznamenáno v knize narozených při pražském kostele sv. Filipa a Jakuba na Smíchově.⁵⁵ Vladimír měl dále tři sourozence, bratry Lea (narozen 1879), Rudolfa (1881) a sestru Olgu (1877)⁵⁶, s nimiž vyrůstal vychováván pod dohledem vzdělaného vychovatele Alfonse Riegla, o němž se zmíním dále.

Dne 25. února 1911 se Vladimír Astl oženil s Ludmilou Stránskou. Později se manželům narodila dcera Hana Astlová, která byla sochařovým jediným potomkem a zemřela bezdětná, sochař tedy nemá přímé potomky.

Sochař Vladimír Astl zemřel dne 15. května 1960 v Praze-Liboci, byl podle záznamů pohřben v obci Praha - Olšany.⁵⁷

Vladimír Astl pocházel ze spořádané měšťácké rodiny, která ho ovšem nijak umělecky nemotivovala. Jak je naznačeno výše, Vladimírův otec Robert Astl byl váženým oficiálem poštovního úřadu a budoucímu sochaři předurčil profesní dráhu v administrativním sektoru a žádným způsobem se nepodílel na utváření sochařovy umělecké kariéry. Sám Astl si nepamatuje, že by se v mládí výtvarně projevoval, avšak ve svých zápiscích poznamenal následující: „*Rád jsem stavěl stavebnice a v písku a hlíně se mazal a pořád něco kutil.*“⁵⁸ Ve

⁵⁴ Archiv NG v Praze — Životopis sochaře J. Vladimíra Astla (1956) AA 2744.

⁵⁵ AHMP — Sběrka matrik, katolické, Smíchov, SM N20, č. 82; podle zápisu z matriky byl pokřtěn dne 2. srpna téhož roku jako Vladimír Václav Astl po svém strýci Vladimíru Jirsákovi, nikdy však pod celým jménem nevystupoval. Naopak svá díla často signoval VL. J. ASTL, tedy Vladimír Jan Astl.

⁵⁶ AHMP - Soupis pražských domovních příslušníků 1830 – 1910, č. 90, Robert Astl, krabice č. 4

⁵⁷ V literatuře bývají jako místo Astlova posledního odpočinku uváděny Olšany, v seznamu náhrobků jeho jméno nefiguruje, avšak nachází se zde skutečně hrob jeho matky a otce.

⁵⁸ Archiv NG v Praze — Životopis sochaře J. Vladimíra Astla (1956) AA 2744, 1.

své autobiografii také Astl uvedl další vzpomínky z období školních studií, které dokládají jeho utkvělý zájem nejen o lidskou fyziognomii, ale také o materiály a jejich tvárnost.

Důležitou postavou, která pravděpodobně sehrála v Astlově dospívání vlivnou úlohu, byl jeho vychovatel Alfons Riegl. Ten mladého a zjevně roztěkaného Vladimíra seznamoval s naukou o přírodě. Riegl kladl údajně svému svěřenci na srdce následující poučení, které Astlovi utkvělo v hlavě po celý život a zapsal si jej následně do svých osobních vzpomínek: *„Příroda – ta máti milá – kniha velká – z té se uč!“*⁵⁹

Zajímavou kapitolu Astlova života tvoří momenty, kdy se jako mladý školák začal zajímat o umění. Konkrétně za studií na reálném gymnáziu na Smíchově uprosil Vladimír Astl maminku o nějaký ten „drobák“, aby mohl navštívit výstavu českého malíře Beneše Knüpfera, která na budoucího sochaře hluboce zapůsobila.⁶⁰ Po návštěvě zmíněné výstavy začal Astl poprvé přemýšlet o uměleckém směřování své budoucí kariéry.

Astlovy zmínky o momentu, kdy se rozhodl pro dráhu sochaře, jsou v jeho zápiscích mírně zmatené. Dokazují však, že Astlovo umělecké zaměření nakonec ovlivnila pouhá náhoda. Jednoho léta si prý Vladimír při předcvičování v Sokole v Krásném Březně zlomil ruku a v důsledku toho se rozhodl na naléhání otce opustit vyšší reálnou školu a věnovat se nadále úřednické dráze, ačkoliv ho zmíněné povolání vůbec nelákalo.⁶¹

Nechť k úřednickému postu motivovala Astla ke hledání dalších alternativ. Ke splnění jeho tužeb mu dopomohla opět náhoda. Jednou se prý Vladimír Astl procházel kolem knihkupectví a ve výloze zahlédl brožuru s názvem „Co může dělat nedostudovavší student“, kterou si za dva krejcarey koupil.⁶² Jak dále Astl zmínil, podle návodných rad v knize se přihlásil na umělecko-průmyslovou školu.

Při přijímacích zkouškách na umělecko-průmyslovou školu byla tehdy požadována kresba dle modelu sádrové hlavy, s níž Astl nebyl příliš obeznámen, jelikož se nikdy předtím kresbě důkladněji nevěnoval. Vypůjčil si za poplatek model hlavy antické bohyně, aby mohl trénovat tahy tužkou i uhlem. Námaha se mu vyplatila a jeho sochařská dráha mohla pomalu začít.

⁵⁹ Ibidem.

⁶⁰ Astl ve svém životopise popsal, že zhlédl Knüpferovy originály u fotografa Žížaly (? špatně čitelné), neuvádí však další podrobnosti například ohledně datace.

⁶¹ Archiv NG v Praze — Životopis sochaře J. Vladimíra Astla (1956) AA 2744, 1.

⁶² Ibidem 2.

Po úspěšném přijetí na umělecko-průmyslovou školu se stal Astl v letech 1895-1896 žákem tamního profesora Stanislava Suchardy. Krátký čas strávený v Suchardově ateliéru byl dán zejména špatnými vzájemnými vztahy, které vyústily až ve spor v otázce správnosti klasifikace. Astl po tomto incidentu ze Suchardova ateliéru odešel a později zanechal rozhořčenou stížnost ve svých zápiscích: „*Klauzury jsem udělal výborně a na vysvědčení jsem dostal dobrou.*“⁶³ Po odchodu ze Suchardova školení se Astl zapsal do ateliéru sochaře Ladislava Šalouna, kterého obdivoval pro jeho rozsáhlou škálu dekorativního sochařství i soliterních plastik. Astl pod vedením Šalouna sochařsky rostl, sbíral cenné zkušenosti a školení mu vyneslo první známé dílo, vysoký reliéf Starý muž po práci. I přesto se sochař nakonec rozhodl z ateliéru po krátkém působení odejít. Jeho novým cílem v cestě za hlubším studiem byl přestup na Akademii k profesoru Myslbekovi, v jehož osobnosti spatřoval váženější autoritu a „*sochařského génia*“.⁶⁴ V roce 1898 tak mladý Astl složil úspěšně přijímací zkoušku do Myslbekovy speciální školy, při níž měl opět předvést zvládnutí kopie antické hlavy, tentokrát již provedenou v materiálu.

Ateliér sochaře Myslbeka byl tehdy plný mladých talentů českého sochařství, mezi nimi však znal Astl pouze Bohumila Kafku⁶⁵, s nímž se setkal ještě v době, kdy studoval pod vedením Stanislava Suchardy. Mezi jeho další spolužáky patřili například Václav Antoš, Ludvík Herzl, Josef Kalvoda, Ladislav Kofránek, Jan Štursa nebo Karl Wilfert. V ateliéru studoval také již delší dobu Quido Kocián.⁶⁶

Možnost srovnání Myslbekových zápisů docházky a pokroků jeho žáků s Astlovými vzpomínkami mi přinesla zajímavá zjištění. Podle svých slov vycházel Astl s Myslbekem dobře, ctil ho jako autoritu a uznával korektury, které Mistr na jeho pracích názorně prováděl. Nicméně ze záznamů souvisejících s Myslbekovou výukou a probíraným sochařským tématem vyplývá, že Astl poměrně často chyběl, zvláště pokud se sochala zvířata nebo drapérie. Co se týče hodnocení, většinou byl Astl průměrným žákem, který „*pracoval na*

⁶³ Archiv NG v Praze — Životopis sochaře J. Vladimíra Astla (1956) AA 2744, 2.

⁶⁴ Ibidem.

⁶⁵ Ibidem 3.

⁶⁶ Archiv NG v Praze — Fond Josef Václav Myslbek, č. 195, 196, Rukopisy a poznámky, Záznamy z Myslbekovy specialné školy (dále Záznamy); Oproti Myslbekovým záznamům uvádí Astl v autobiografii ještě Jaroslava Krepčíka, který ale v Záznamech chybí. Astl navštěvoval Myslbekův ateliér od I. semestru roku 1898.

svých kompozicích“, nebo *„pracoval poněkud liknavě*“, jak si často poznamenával k jeho osobě Myslbek.⁶⁷

Po dokončení studií u Myslbeka se Vladimír Astl vrhl do víru sochařských zakázek, které prováděl ve svém ateliéru v Liboci, čp. 254. [21] Nejprve se ne příliš úspěšně účastnil pomníkových soutěží. Jeho stěžejním přínosem se však stala sociálně laděná tvorba vycházející z autorových zážitků, o níž se zmíním v další kapitole.

Vladimír Astl byl veskrze pasivní, co se týká spolkové aktivity, jeho jméno sice figurovalo na členských seznamech mnoha spolků - Umělecké besedy, Syndikátu nebo Svazu československých výtvarných umělců, aktivně se však zapojil pouze do výstav pořádaných v rámci Jednoty výtvarných umělců.

Při zpracovávání Astlova života jsem vycházela zejména z Astlovy autobiografie, kterou sochař pojal jako emotivní poselství pro další generace, kde neochvějně vyzdvihl svůj vlastní přínos a častokrát nepochopenou výjimečnost. Nezapomněl také zmínit svůj boj s nedostatkem financí a své úspěchy v pomníkových soutěžích i solitérních zakázkách, z nichž většina děl zůstává stále v anonymitě a nebyla Astlovi dosud připsána.

⁶⁷ Archiv NG v Praze — Fond Josef Václav Myslbek, č. 195, 196, Rukopisy a poznámky.

7 Astlova sochařská tvorba

Sochař Vladimír Astl během svého života nevytvořil až tak velké množství signifikantních děl, nicméně krátké období mezi lety 1905-1910 řadí jeho tvorbu na vrchol sociálního žánru v českém sochařství. Jedná se o kvalitně promodelovaná intimní díla, jimž bude věnováno nejvíce prostoru v této kapitole. Zajímavou součástí Astlovy tvorby tvoří též portrétní zobrazení, k nimž přistupoval se zájmem o detail a se snahou o realisticky vyvedené fyziognomické rysy zobrazovaného. Následující kapitola by měla představit Astlovo dílo v celé jeho šíři a ukázat rozmanité stylové i kvalitativní pojetí, které sochařovu tvorbu provází.

Z toho důvodu bude tato kapitola rozdělena do čtených podkapitol podle tematického nebo časového zaměření Astlova díla, neboť na sochařovu rozmanitou tvorbu nelze aplikovat systematictější dělení.

7.1 Rané práce

Podle archivních zmínek neexistuje mnoho dochovaných děl z dob Astlových studií, kdy sochař vystřídal hned několik sochařských ateliérů v touze zlepšit své dovednosti s materiálem. Mladý, velmi ambiciózní Astl však během svých studií vytvořil dvě díla, která tehdy značila jeho slibně se rozvíjející sochařský talent, do dnešní doby se ale bohužel nedochovala. Jedná se především o pečlivě promodelovaný reliéf Starý muž po práci a dodnes nezvěstný návrh na pražský pomník Mistra Jana Husa, který v dobových recenzích nezůstal bez povšimnutí.

7.1.1 Reliéf Starý muž po práci

Sochař Vladimír Astl se po krátký čas školil v ateliéru Ladislava Šalouna a ačkoliv na toto období ve svých zápiscích nezanechal příliš vzpomínek, studium mu vyneslo první veřejně známé dílo. Jedná se o vizuálně působivý vysoký reliéf s názvem Starý muž po práci (c. 1898) [22], který byl ještě za doby Astlova života za neznámých okolností zničen a nezachoval se ani v originále ani v odlitku, jak doložil sám autor.⁶⁸ Jeho reprodukci lze však dohledat na stránkách periodika Zlatá Praha.⁶⁹

⁶⁸ Archiv NG v Praze — Životopis sochaře J. Vladimíra Astla (1956) AA 2744, 2.

⁶⁹ Reprodukce, in: Zlatá Praha, roč. XV, č. 44, 1898, 525.

Reliéf zobrazuje pečlivě promodelovanou postavu staršího muže, kterého Jiří Mašín považuje za sladovnického dělníka.⁷⁰ Zobrazený muž je oblečen do pracovního oděvu, mohutné svalnaté ruce má založené na prsou a jeho obličej lemovaný vráskami je zasmužilý starostmi či únavou. Astl se snažil naturalistickým způsobem zobrazit nejen dělníkův postoj, ale také jeho vlasy a vousy, které jsou ale ve výsledku mírně schematické, respektive pouze jemně inovují naučené schéma pro zobrazení vlasů, které si zřejmě Astl osvojil v rámci svých školních studií. Podobným způsobem sochař později pojednával partii vlasů u jiných portrétních plaket, ačkoliv tehdy již byla jejich struktura uhlazenější. Reliéfní dílo Starý muž po práci zdařile naznačuje Astlovo směřování k sociální tematice, která se v sochařově tvorbě projevila v plné šíři o několik let později.

7.1.2 Návrh na pomník Mistra Jana Husa

Již během sochařských studií u Josefa Václava Myslbeka se mladý Astl zřejmě účastnil druhé sochařské soutěže na pomník Mistra Jana Husa v Praze, a to údajně na popud malíře Jana Bedřicha Minaříka. Vladimír Astl ve své autobiografii uvedl, jak ho malíř doslova nadchl pro účast v soutěži a s jakou vervou se posléze do promýšlení svého projektu pustil. Astlův návrh nakonec žádné ocenění nezískal, ale byl zakoupen spolkem Kostnické jednoty v Praze.⁷¹ Pravděpodobně se jedná o jeden z prvních samostatných projektů vytvořený Vladimírem Astlem, který je buď doložen jedním z anonymních návrhů k pomníku uložených v Archivu hlavního města Prahy, nebo je jeho originál uschován ve sbírkách Kostnické jednoty.⁷² Podrobnější zjištění ohledně Astlova návrhu k pražskému pomníku Mistra Jana Husa však zůstávají prozatím v anonymitě.

7.1.3 Provádění skic sochaře Antonína Procházky

Vladimír Astl ve svém životopise dále uvedl, že v mládí vymodeloval podle skic sochaře Antonína Procházky postavy Rybáře a Děvčete v nadživotní velikosti pro Vinohradskou tržnici v Praze [23, 24].⁷³ Tyto sochy znázorňující statného rybáře s úlovkem a

⁷⁰ MAŠÍN 1956, 327.

⁷¹ Archiv NG v Praze — Životopis sochaře J. Vladimíra Astla (1956) AA 2744, 4.

⁷² Fond momentálně nepřístupný, přenesen do Ústředního archivu českobratrské církve evangelické.

⁷³ Archiv NG v Praze — Životopis sochaře J. Vladimíra Astla (1956) AA 2744, 4.

děvče se zásobami potravin⁷⁴ jsou provedeny v intencích Procházkovy tvorby. Vladimír Astl zde, zdá se, nezanechal vlastní otisk a omezil se na úlohu provádějícího sochaře.

Obě dekorativní postavy Rybáře a Děvčete jsou umístěné jak na hlavním průčelí tržnice do ulice Vinohradské, tak i na druhé straně do ulice Slezské. Vzhledem k tomu, že sochařská výzdoba tržnice byla prováděna v letech 1901-1903, musely být i tyto sochy provedeny v daném časovém rozmezí a spadají tudíž jednoznačně do raného období Astlovy tvorby.

7.2 Díla se sociální tematikou

Sociálně orientované plastiky vytvořené mezi lety 1905-1910 tvoří vrcholný moment celé Astlovy tvorby a důstojně zakončují hlavní poryv těchto tendencí v českém prostředí na přelomu 19. a 20. století. Astlovo zpracování s sebou přináší pečlivě promodelovanou hmotu se zaměřením na detail ve vybraných částech lidského těla. Těžkost sociálního námětu je v pojetí sochaře ztlumena intimním vyzněním motivu, což v mnoha případech vychází z Astlova osobního přístupu k vybranému námětu.

Jak již bylo naznačeno v jedné z předchozích kapitol, sociální tendence do sebe absorbují velké množství inspiračních podnětů, od zobrazování ryze dělnické tematiky až po intimní výjevy z nižších sociálních vrstev. Astlovo vnímání této hranice nebylo úzce zaměřené, ba právě naopak. V jeho díle nicméně nelze najít výhradně kriticky zaměřené plastiky, skrze něž by autor naznačoval kritiku chodu společnosti.

V této podkapitole budou uváděna díla, která tradičně bývají spojována se sociální orientací v rámci Astlovy tvorby, ačkoliv u některých z nich se objevily náznaky, které mírně zpochybňují jejich sociální zaměření a spíše naznačují Astlovu silnou orientaci k zakázkám portrétního charakteru.

7.2.1 Žízeň

Již v roce 1905, tedy na počátku Astlova sochařsky plodného období, vzniká socha Žízeň [25], která patří k vrcholům sochařovy tvorby z hlediska přístupu k modelování lidského těla i v přesvědčivosti výrazu. Podle slov Jiřího Mašína začal Vladimír Astl modelovat plastiku v životní velikosti, ale byl zřejmě finančními okolnostmi přinucen

⁷⁴ V knize Umění jako dekorace a symbol se hovoří o postavách Rybáře a Selky; PRAHL/ ŠÁMAL 2012, 111.

k vytvoření její zmenšené verze, která dosahuje maximální výšky přes jeden metr.⁷⁵ Zmíněné Mašínovo tvrzení může být pravdivé, ačkoliv sám Astl se o procesu vzniku sochy v tomto ohledu nerozpovídal. V době vzniku této plastiky se již potýkal s finančními problémy a hrozila mu ztráta ateliéru.

Podle Mašínova zjištění stál sochařovi modelem zámečnick,⁷⁶ sám Astl si však do svých záznamů poznamenal několik řádků ke vzniku díla, které takovou skutečnost nijak nedokládají. Tyto záznamy jsou ale velmi cenným poznáním, jelikož pomáhají ujasnit způsob, jak sochař o sociálních motivech uvažoval a jak své vnímání následně přenesl do materiálu: „Měl jsem a mám rád přírodu, a proto na mých studentských cestách vždy mne zaujaly nejen krajiny, ale i pracující lidé v ní, byl v tom život, byla to harmonie a tvořilo to celek. Byl horký den, unaven usedl jsem na louce vedle potoka a pozoroval dřinu ženců, kteří kosili trávu, v té chvíli přišel k potůčku jeden ze ženců uhasit žízeň. Nabral si plný klobouk vody a pil z něho plnými doušky a řekl: to jsem měl žízeň a vylil zbytek vody z klobouku a liboval si, když si ho posadil na hlavu, že je uvnitř i zevně ochlazen. Ta příhoda mne velmi zaujala takovým dojmem, že se mi po letech vybavila znova z paměti a vytvořil jsem sochu Žízeň.“⁷⁷ Autor dále zmínil, že první jeho modely k soše vznikaly z vosku, s nímž lze velmi dobře pracovat. Astlovi zřejmě vyhovovala práce s detaily od prvotního přenesení idejí do materiálu.

Dílo Žízeň se stalo právem ústřední sochou Astlovy tvorby, jejíž modelace shrbeného muskulaturního těla pracujícího muže odkazuje na sochařovu znalost lidské anatomie. Sochař velmi výstižně zachytil moment, kdy unavený muž uchopil klobouk naplněný vodou a chystal se z něj napít, aby uhasil svou spalující žízeň. Celé tělo žence se proto nachází ve svalovém napětí a výrazová síla plastiky je koncentrována do jeho horní poloviny.

V současné době existuje více variant tohoto bravurního díla. Signovaná socha Žízeň provedená v bronzě se nachází ve sbírkách Národní galerie (P 2454, viz obr. 27) a bývá poměrně často prezentována na výstavách rozličného tematického určení. Pískovcový exemplář díla se nachází ve Východočeské galerii v Pardubicích (P 39) [26]. U jednoho z žijících potomků lze spatřit zmenšenou verzi této muskulaturní sochy v sádrovém provedení [27, 28, 29], která není signována. S odkazem na detailní zpracování těla zobrazeného muže a

⁷⁵ MAŠÍN 1956, 326.

⁷⁶ Ibidem.

⁷⁷ Archiv NG v Praze — Životopis sochaře J. Vladimíra Astla (1956) AA 2744, 5.

motiv větve na zemi lze říci, že se patrně jedná o model či skicu, nikoliv pouze o zmenšenou verzi.

7.2.2 Dvojportrét dětí - Karel a Tonda

Dvojportrét dětí, dílo též zvané Karel a Tonda vzniklo v roce 1908, jak dokládá ozdobný nápis Na paměť R-1908 se signaturou autora umístěný na osekane soklové desce [30]. Překvapivě rozměrné a monumentálně působící zpodobení dvou hochů kontrastuje s detailním zachycením obličejových rysů obou hochů. Výrazy v jejich tvářích se sochař dále snažil rozlišit jemnými nuancemi tak, že ve výsledku působí výraz každého z chlapců odlišně. Sochař se pravděpodobně snažil zaměřit na realistické provedení rukou, nicméně výsledek nepůsobí plně přesvědčivě. Zdá se, že Astl koncentroval výrazovou sílu opět do horní části díla. Velmi precizně se sochař nicméně věnoval záhybům kabátků, do nichž jsou Karel a Tonda oděni.

Po rozhovoru s jedním z prasnynovců Vladimíra Astla byla z jeho strany vznesena otázka, podle kterých rodinných příslušníků vlastně sochař hochy vytvořil, což vneslo do problematiky díla nové otazníky, zda práce patří mezi sociální náměty či nikoliv. Astlova náklonnost k zobrazování rodinných příslušníků byla velmi silná, mohlo by se tedy jednat o zobrazení některého z členů rozvětvené rodiny s kamarádem nebo sourozencem. Synovec Vladimíra Astla, který se skutečně jmenoval Karel, se narodil v roce 1904. V době vytvoření dvojportréty by mu byly čtyři roky, což příliš neodpovídá sochařskému zobrazení. Jméno Tonda se mi v genealogickém větvení dohledat nepodařilo, muselo se jednat o osobu mimo rodinný okruh. Domněnku o vyřazení díla z kategorie sociálně orientovaných plastik by rovněž mohl podpořit věnovací nápis umístěný na soklíku, který značí sochařův osobní přístup k portrétovaným hochům. Signatura sochaře naopak dokládá, že dílo nebylo určeno pouze pro okruh rodinný, případně mohl být celý přípisový řádek nebo jeho části vyryty do soklu později, například kvůli výstavní činnosti. Ačkoliv se jedná o pouhé domněnky, myslím, že dílo nebylo zamýšleno jako žánrové sociální vyobrazení a mělo by být začleňováno mezi Astlovu portrétní tvorbu.

Způsob zachycení obou hochů přejímá zobrazující typ ustanovený v dějinách umění již od dob antiky, důležitou roli ovšem sehrála podobná zobrazení v 19. století, kdy se tento motiv ustálil a můžeme jej nalézt o mnohých sochařů. Vesměs se jedná o zobrazení dvou postav stejného pohlaví, které jsou v těsné vazbě zobrazeny vedle sebe, což dílu dodává citovost a vnitřní napojení. Jen namátkou lze zmínit dvě zobrazení z prostředí francouzského a jedno zobrazení z prostředí českého. V Musée d'Orsay se nachází portrét dvou dospělých mužů od sochaře Eugène Guillauma s názvem Tiberius a Caius Gracchus (*Les Gracques*,

1853) [31], jehož návaznost na antiku prostupuje celou koncepcí díla. Moderněji se s dvojportrétem vypořádal sochař Henri Chapu, když zhotovil pomník bratrům Galignianiovým (*Les frères Galigniani*, před rokem 1888) [32], kde jsou ovšem oba muži zobrazeni jako celé postavy. Mnohem bližší svým pojetím se zdá být zakázka české provenience, kterou vytvořil sochař Bohumil Kafka. Jedná se o Podobiznu sester Urbanových (1903) [33], které bylo oproti pojetí Astla lehce vyumělkováno přidáním motivu hříbku, který dívky společně drží.

Astlovo pojetí dvojportrétu zobrazuje hochy ve vzájemném objetí, postavy však nejsou tolik emotivně odcizeny jako ve všech zmíněných případech, existuje mezi nimi jakási myšlenková a částečně gestuální interakce, díky čemuž působí dílo přirozeně a intimně.

7.2.3 Smutek

Portrét ženy ponořené do zasmušilého hávu s názvem Smutek [34] byl sochařem Astlem vytvořen v roce 1910. Dílo sice postrádá signaturu, nicméně bývá sochaři tradičně připisováno. Pojetí portrétu vycházejícího pravděpodobně ze zpodobení Panny Marie je provedeno jemnou modelací, s níž autor precizně pojal obličejovou část, a to zejména v oblasti smutně vyhlížejících očí. Zajímavým momentem díla se stal těžce spadávající šátek, který lemují celý obličej zobrazené ženy a úhledně se skládá kolem obličeje zobrazené ženy. Její tvář je zachycena z lehkého tříčtvrtečního profilu, což celé pojetí díla oživuje.

7.2.4 Podobizna děvčátka

Ze stejného roku jako citové znázornění zasmušilé ženy pochází i další Astlovo dílo označované jako Podobizna děvčátka (1910) [35]. Plastika propojuje sochařův um k portrétním modelacím se zájmem o detail. Všechny jmenované charakteristiky provází každé Astlovo dílo vytvořené v období jeho sochařské zralosti.

Hlava dívenky s buclatými tvářemi má mírně nakloněnou hlavu a zanícený výraz ve tváři. V zadní partii je socha seříznutá, zůstaly zde také patrné pozůstatky po práci s dlátkem nebo jiným sochařským nástrojem. Zajímavým detailem je šátek přes ramena dívky, který je v současnosti již málo patrný kvůli značně poničenému stavu díla. Busta je vlastně umístěna na malém zevrubně opracovaném soklu, který je z části překryt dívčinným šatem. Při bližším ohledání díla jsou k vidění zbytky červených barevných pigmentů, které zřejmě zdůrazňovaly buclaté tváře a rty. Přichází v úvahu, že portrét byl kolorován celý, jelikož citelnější barevné známky se nacházejí také na Astlově díle Prosící žena, která byla stejně jako Podobizna děvčátka vytvořena v sádře.

Zajímavé je, že tentokrát při srovnání s jiným dílem od francouzské sochařky Camille Claudel, portrétní bustou dívenky Charles Lhermitte (1889) [36], u ní převažuje naturalističtější fyziognomická modelace obličeje. Naopak Astlovo dílo lze ve srovnání s jinými díly hodnotit jako stagnující v provedené modelaci a přesvědčivosti výrazu.

7.2.5 Prosící žena

Socha Prosící žena (též nazýváno Stará žena, 1905) [37] se po Žízni stala druhým dílem, které lze s jistotou zařadit k sociálním tendencím. Dílu dominují zejména sepnuté ruce stařeny, které se vypínají do prostoru v gestu spíše pokorném, než žebrajícím. Postava stařeny byla zevrubně kolorována, v rámci toho nedošlo k barevnému odlišení linie vlasů a čela. Těžký plášť má žena přehozený přes útlá, shrbená ramena a její propadlá vrásčitá tvář se vyhýbá přímému pohledu na diváka. S naturalisticky pojatým obličejem však kontrastují její oči, které se zdají být mrtvé, bez špetky života. Dílo zpracoval Astl s velkou dávkou empatie, jak ostatně dokládají jeho vzpomínky: „*Původ sochy Stará žena byl zajímavý hned počátkem. Pootevřenými v atelieru dveřmi zahlédl jsem sepnuté ruce, které prosily o chleba. Do atelieru vešla stará babička. Její staré, odřené ruce, dnou zkroucené, vyprávěly o jejím těžkém životě pradeny. Požádal jsem ji, aby mě byla modelem, i mile ráda vyhověla. Této práci věnoval jsem se velikou láskou a citem, tak že poměrně v krátké době jsem dílo dokončil. Babičku jsem pohostil a odměnil. Po dokončení práce babička mne ujistila, že nikdy v životě si tak neodpočinula jako u mne!*“⁷⁸

Dílo se nachází v Národní galerii v Praze v bronzovém i sádrovém provedení [38]. Druhé jmenované se následkem velkých povodní v roce 2002 dostalo do téměř dezolátního stavu.

7.3 Tvorba pamětních desek a profánních portrétů

Sochař Astl se souběžně s prováděním sociálně laděných děl uchýlil také k zakázkám portrétního charakteru, jejichž příklady jsou méně známé, nicméně vesměs nepostrádají sochařské kvality, jelikož v nich Astl mohl plně uplatnit své zobrazovací schopnosti. Portrétní díla zmíněná v této kapitole vytvořil český sochař na zakázku objednavatelů nejen v Praze, ale rovněž ve Vodňanech či v Lomnici nad Popelkou. Ve většině případů se Astl snažil o naturalistické zobrazení portrétovaného, jeho díla jsou propracovaná a pečlivě modelovaná.

⁷⁸ Archiv NG v Praze — Životopis sochaře J. Vladimíra Astla (1956) AA 2744, 5-6.

7.3.1 Pamětní deska Dr. Antonína Majera ve Vodňanech

Bronzová pamětní deska PhDr. Antonína Majera [39] byla odhalena podle zpráv z dobových periodik dne 13. srpna 1905 ve městě Vodňany u příležitosti sjezdu vodňanských rodáků.⁷⁹ Současně s tímto dílem byly ve Vodňanech odhaleny také desky od jiných autorů na památku spisovatele Julia Zeyera a notáře s básnickými vlohami Otakara Mokrého.

Pan Antonín Majer zemřel v prosinci roku 1880 a ihned poté bylo uvažováno o zhotovení desky, která by uctila památku tohoto vodňanského rodáka a člověka, díky jehož vytrvalému pedagogickému působení došlo ke zřízení průmyslových škol v Čechách. Astlova pamětní deska je situována nedaleko ústředního náměstí města Vodňan, v Majerově ulici č. 162. Dům, na němž je deska umístěna, by měl být rodným místem pana Majera.

Symetricky pojatá kompozice desky je rozdělena do dvou částí. Ve středu se nachází Majerovo portrétní zpodobení, u něhož byla snaha o perspektivní podání obličej zachyceného z tříčtvrtečního profilu. Perspektivní zkratka však není dotažená k věrohodnosti a opticky korektně působí pouze z jednoho až dvou úhlů pohledu. Portrét Majera orámoval Astl tradičním věncem.

Nápaditěji pojatá je druhá část desky, kde se nacházejí dvě postavy, zřejmě alegorie práce či průmyslu a spořivosti. Zatímco polonahá žena byla vyvedena v klasických intencích dekorativního sochařství, muž byl znázorněn naturalisticky, alespoň co se zobrazení pracovního oděvu a muskulatury týče. Obě postavy zaujímají zrcadlově obrácenou pozici a společně drží centrálně situovaný věnec, jehož okraj přesahuje rám pamětní desky. Ve druhé ruce drží každá z postav svůj atribut, muž (zřejmě kovář) drží v ruce kladivo [40], žena svírá vřeteno. Rozmístění a znázornění obou postav vychází z tradičních cviklových pojetí dekorativní plastiky, jaké můžeme vidět například na fasádě původní Plodinové burzy (dnes jedna z budov České národní banky) podle návrhu Friedricha Ohmanna [41].

Deska byla opatřena nápisem: ZDE SE NARODIL- R. 18 ¹²/₆ 26 – PHDR ANT-MAJER-SPISOVATEL-UČITEL A ZASTANCE ŽIVNOSTNICTVA. S VĚDOMÍM A VZDĚLANOSTÍ SLUŽ NÁRODU SVOU ŽIVNOSTÍ. V pravém dolním rohu se nachází špatně čitelná signatura a datace Vl. Astl r. 1905 [42], jelikož vrchní patina se z desky začala v rozích odlupovat.

7.3.2 Portréty skladatelů v Obecním domě

V Astlově autobiografii lze najít zmínky, že český sochař v roce 1910 vytvořil také portrétní medailonová vyobrazení hudebních skladatelů Zdeňka Fibicha a Karla Bendla pro

⁷⁹ nn.: Pamětní deska dra. Ant. Mayera ve Vodňanech, in: Národní listy, 17. 8. 1905, roč. 45, v. 225, 3.

Smetanovu síň v Obecním domě [43, 44].⁸⁰ Sochař však k této zmínce neuvádí další podrobnosti, které by posloužily k ověření jeho autorství, neboť oba medailony stejně jako celý portrétní soubor v síni bývají v novodobější literatuře připisovány Josefu Kalvodovi.

Smetanova síň se doslova nachází v jádru Obecního domu, jelikož prostupuje jak prvním, tak druhým patrem honosné stavby. Její secesní výzdoba sdružila díla mnoha umělců, jejichž přesné autorství se často ztrácí v záplavě dílenské práce. Na poprsních lóžích a balkónu první etáže jsou umístěny portrétní medailony znázorňující významné české skladatele, mezi něž patří právě zobrazení Karla Bendla a Zdeňka Fibicha. Jejich portréty jsou umístěny vedle sebe vpravo od hlavního vstupu do sálu.

Badatel Jiří Mašín ve své knize o výzdobě Obecního domu uvedl, že autorství medailonů se ztrácí v pracích těch sochařů, kteří se podíleli na štukové výzdobě interiérů budovy, což byli zejména Karel Novák, Josef Kalvoda, Antonín Mára, Antonín Štrunc a jejich dílny.⁸¹ Oproti tomu v později vydané literatuře bývá tradičně uváděno, že autorem všech medailonů s portréty hudebních skladatelů je Josef Kalvoda, který se společně s Ladislavem Kofránkem a Karlem Novákem podílel největší měrou na výzdobě sálu a vzniku dalších portrétních medailonů v budově.⁸² Vladimír Astl však jasně ve své autobiografii uvedl, že díla vytvořil poté, co nezaujal veřejnost svými sociálně laděnými plastikami. Přichází v úvahu, že Vladimír Astl skutečně vytvořil oba portrétní reliéfy, avšak pracoval pro Josefa Kalvodu nebo jiného, výzdobou pověřeného sochaře, který mu část zakázky přenechal. Možností ale také zůstává, že Astl mohl portréty pouze provést podle návrhu hlavního sochaře, zřejmě Josefa Kalvody, který byl Astlovým spolužákem během studií u Myslbeka. Nutno podotknout, že v rámci souboru portrétních medailonů hudebních skladatelů jsou patrné drobné odlišnosti v přístupu k modelování tváří zobrazených postav, které jsou patrné i při prvotním prozkoumání. Jednotlivé medailony se nezdály být signované, ovšem kvůli jejich výškovému a očím špatně přístupnému umístění by byl na místě detailnější průzkum za přítomnosti technika. Předpokládám však, že podobné kroky již byly podniknuty a pouze potvrdily chybějící signatury.

⁸⁰ Archiv NG v Praze — Životopis sochaře J. Vladimíra Astla (1956) AA 2744, 4.

⁸¹ MAŠÍN 1948, 18-19.

⁸² LAUDÁT 2001, nepag.

7.3.3 Výzdoba rodinné hrobky Dr. Antonína Crhy

Hrobka rodiny Crhů [45] (č. 1456) se nachází na vyvýšeném místě hřbitova v Lomnici nad Popelkou a díky svému umístění se dostává do uměleckého dialogu s díly Myslbeka a Suchardy, jejichž práce jsou zde rovněž zastoupeny.

Rozložitý náhrobek Crhovy rodiny z terazza (umělého kamene) je dílem jednoho z jičínských kameníků, jak dokládá špatně čitelný nápis, který byl vyryt na ústřední desku. Medailon s portrétem Crhovy dcery [46] by však měl být dílem Vladimíra Astla.⁸³ Sochař ve svých zápiscích neupřesňuje konkrétní podíl na díle, avšak dle přípisu poukazujícího na kamenickou dílnu zůstává zřejmě Astlovo dílo omezeno na pouhý medailon. Jiří Mašín se o díle krátce zmínil ve svém článku, kde uvedl, že vyobrazená lkající žena vzdáleně připomíná ženu z Myslbekova náhrobku Švagrovského. Toto srovnání je ovšem velmi nepřesné, jelikož v lomnickém medailonu se nachází profilový portrét směřující se dívky v místním kroji.⁸⁴

Profilově zobrazený portrét Crhovy dcery se nachází v oválném medailonu, jehož rámec tvoří zjednodušený, klasicistně laděný věnec s růžemi a rostlinným motivem, jehož podoba je odvozená od klasicistního, popřípadě neoklasicistního dekoru, jehož další příklady můžeme spatřit na fasádách mnohých domů. Orámování je v některých případech prázdné, jindy zaplněné portrétním zobrazením jako například na fasádě domu Hlahol [47]. Nejedná se tedy o Astlovu invenci, ale o umné využití přejatých motivů.

Vznik portrétního medailonu spadá podle Astlových záznamů do roku 1910 nebo 1918, jelikož datace není v sochařových záznamech řádně čitelná. Pravděpodobnější se zdá být spíše ranější časové určení, jelikož v roce 1918 se již umělecká tvorba ubírala jiným směrem a reflektovala tíhu válečných událostí.

Přichází v úvahu, že Vladimír Astl zakázku získal díky kontaktu se Stanislavem Suchardou, jehož rodina pocházela z novopacké oblasti.

7.4 Církevní a restaurátorské zakázky

Zatímco předchozí kategorie Astlovy tvorby odkazovaly převážně na sochařovu kvalitní, ačkoliv ne vždy plně originální uměleckou produkci, následující díla budou již poznamenána kolísající kvalitou výsledného provedení. Na jedné straně stojí zdařilý portrét

⁸³ Archiv NG v Praze — Životopis sochaře J. Vladimíra Astla (1956) AA 2744, 4.

⁸⁴ Ústní podání od místního hrobníka a zvoníka Jáchyma Bláhy.

Mistra Jana Husa, jehož pojetí bylo často kopírováno lokálními sochaři na mnoha místech spojených s úctou k husitské době, na straně druhé stojí reliéfně pojatá zastavení Křížové cesty v pražském kostele svatého Václava v Dejvicích, dílo s mnohými perspektivními a výrazovými nedostatky.

7.4.1 Portrét Mistra Jana Husa

Pamětní deska s portrétem Mistra Jana Husa [48] vznikla ve spolupráci s architektem Pavlem Janákem kolem roku 1915, kdy byla osazena na zeď kostela sv. Klimenta v Praze.⁸⁵ Astlovo zpodobení Husa se stalo velmi žádané a jeho odlitky či kopie byly dále vkládány do fasád evangelických kostelů nebo se staly součástí pamětních kamenů po celé České republice. Sochař Vladimír Astl bohužel nezanechal žádný seznam nebo lokační zápisky, kam byly za jeho života další desky umístěny. Z toho důvodu je následující seznam pouze orientační, založený na místech, která se mi podařilo dohledat.

Jubilejní deska zobrazující ostře řezaný profil Mistra Jana Husa vznikla za účelem oslavy 500. výročí upálení českého kazatele. Odlitky desky se nacházejí na místech, která jsou symbolicky nebo kulturně spjata s působením Mistra Jana Husa, a slouží jako poukaz na význam pravdy z Husova díla Výklad Viery, Desatera a Páteře, což dokazuje i počestný úryvek, který byl z jeho literárního díla přenesen na desku: HLEDEJ PRAVDY, SLYŠ PRAVDU, UČ SE PRAVDĚ, MILUJ PRAVDU, PRAV PRAVDU, DRŽ PRAVDU, BRAŇ PRAVDY AŽ DO SMRTI.⁸⁶

Kompozice pamětní desky je pomyslně rozdělená do tří horizontálních pásů, nejvýše je přepsána zmíněná citace z Husova díla, poté následuje sféra portrétní s přípisem Mistr Jan Hus 1415-1915. Písmo značící jméno Husa vyvažuje na druhé straně jednoduše provedené zobrazení kalicha. Ve spodním pásu lze najít věnování SVATÉ PAMĚTI OTCE ČESKÉ REFORMACE VDĚČNÍ EVANGELÍCI. Připadá v úvahu, že tato horizontálně uspořádaná kompozice vyšla z trojstupňového uspořádání, v nejvyšší sféře by se hypoteticky nacházela pravda, která může být svatá, v prostředním pásu mučedník a myslitel Hus a spodní pás je vyčleněn evangelíkům, lidem, kteří uctívají památku Husa.

⁸⁵ Kostnická jednota: Husovo album, Praha 1924, nepag.

⁸⁶ HUS 1413, nepag; původní úryvek z knihy zní ve své celistvosti následovně: „Protož, věrný křesťane, hledaj pravdy, slyš pravdu, uč se pravdě, miluj pravdu, prav pravdu, drž pravdu, braň pravdy až do smrti, nebť pravda tě vysvobodí od hřícha, od ďábla, od smrti duše a konečně od smrti věčné, jenž jest odlúcenie věčné od milosti božie i od blahoslavené všie radosti, kteréžto radosti dojde, ktož kolivěk věří v boha i v Jezukrista, jenž jest pravý buoh a pravý člověk.“

Bronzový odlitek pouze portrétní části se nachází také v soukromém vlastnictví. Na jeho okraji je dobře patrná signatura [49].

Samotné zpodobení profilu Husa zřejmě není Astlovou invencí a je odvozeno ze starší grafické předlohy titulního listu ze spisu *Agricolova* (1537) [50]. Podobností odpovídají zejména Husovy ostře řezané rysy, jeho oči, profil nosu a zakončení vousaté brady. Ta je sice v případě grafické předlohy více protáhlá, avšak korespondující s pojetím na Astlově desce.

Zajímavé je, že se Astl připojil k umělcům, kteří zobrazili Mistra Jana Husa vousatého, neboť již v druhé polovině 19. století probíhaly debaty o tom, zda byl kazatel ve skutečnosti vousatý či nikoliv. Ačkoliv začala být osobnosti Mistra Jana Husa projevoována úcta ihned po jeho smrti v roce 1415, teprve ke konci 19. století se rozvinula horlivá diskuze ohledně jeho podoby. K této problematice se vyjadřoval zejména František Menčík, který nastolenou otázku zcela neobjasnil, nicméně poznamenal, že Hus vousatou bradu měl.⁸⁷ Historik Zikmund Winter se naopak přiklonil k teorii, že český kazatel si během svého života bradku nepěstoval, ale je možné, že mu narostla během jeho dlouhého pobytu v žaláři. Winter poukázal také na skutečnost, že všichni kněží se za doby Husova života povinně holili, o čemž svědčí miniatury a desky ze 14. století. Na závěr Winter nezapomněl dodat, že při samotném procesu upálení Jan Hus jistě vousy neměl, neboť by se o nich zmínily prameny a přirovnaly by Husa k druhému Jeronýmovi s hořící bradkou.⁸⁸

Také svědek Husova upálení, pisář Ulrich von Richenthal, ve svém psaném díle nedoložil, že by byl Husův obličej rámován vousy. Richenthalova *Kronika* je ilustrována několika iluminacemi, z nichž ani na jedné není Hus zpodoběn jako vousatý.⁸⁹

Podle názorů Václava Viléma Štecha a Karla Boromejského Mádlů lze vysledovat tradici uměleckého zobrazování Husa s vousy až do 16. století k Hansi Holbeinovi ml., z jehož díla se sice nedochoval žádný konkrétní příklad vousatého kazatele, nicméně do dnešní doby se dochoval dřevoryt od Tobiáše Stimmera z roku 1587, jehož inspiračním zdrojem byla podle Mádlů právě starší Holbeinova rytina vytvořená v třicátých letech 16. století. Ze stejné doby pochází podobizna Mistra Jana Husa z titulního listu *Agricolova* spisu, který jsem zmínila jako přesný vzor pro pojetí Husova portrétu od Vladimíra Astla.

Je zřejmé, že zobrazení kazatele Husa s vousatou bradou bylo oblíbené i mezi umělci a tudíž častěji využíváno. Malíř Václav Brožík například znázornil Husa na svých obrazech také s bradkou a stejné zobrazení bylo očekáváno také u návrhu k zamýšlenému pomníku

⁸⁷ MENČÍK 1893a 1; MENČÍK 1893b 1.

⁸⁸ WINTER 1892, 193-198.

⁸⁹ ŠTECH 1915, 84-85.

Mistra Jana Husa v Praze. Není tedy divu, že se Vladimír Astl nesnažil ustálené zobrazení změnit i přes horlivé diskuze, které v té době ohledně podoby Husa v českém prostředí probíhaly.

Portrétní ztvárnění Mistra Jana Husa od Vladimíra Astla bylo původně určeno pro kostel sv. Klimenta v Praze, kde se zasazené do zdi závěru dochovalo dodnes. Ve stejném roce, kdy byla deska osazena sem, byly pořízeny a osazeny další odlitky díla do fasád mnoha kostelů. Tatáž deska zasazena do pamětního kamene v Soběhrdech, nad portál evangelického farního kostela v Libčicích nedaleko Prahy [51], v nedalekých Ledčicích [52], kde zdobí původně farní dům, který je dnes v soukromém vlastnictví. Dále byla deska nalezena na Husově domě ve Volyni či v Hradišti u Nasavrk. Tento výčet rozhodně není úplný a vychází pouze z míst, která se mi podařilo dohledat.

Později byly podle Astlova pojetí pořizovány také kopie a tvořeny mnohé variace od jiných, převážně místních autorů. Podařilo se mi navštívit pouze některá z míst, nicméně jejich fotodokumentace dokládá veliké rozdíly v kvalitě a přejímání Astlovy předlohy.

Přichází v úvahu, že zpodobením Mistra Jana Husa, které vytvořil Vladimír Astl původně pro kostel sv. Klimenta v Praze, se inspiroval sochař Vojtěch Eduard Šaff, když v roce 1921 dokončil Pomník Mistra Jana Husa v části Liboháj ve městě Polička. Do přírodního balvanu zakomponoval portrét kazatele, jehož tvář je pouze zrcadlově otočená, jinak vykazuje shodné rysy jako Astlovo dílo. K Šaffovu pomníku byl rovněž připojen stejný úryvek z Husovy knihy Výklad Viery, Desatera a Páteře. Je tedy možné, že Astlovo zpodobení Husa se stalo mezi lokálními sochaři v menších městech populární a snadno přístupné díky svému rozšíření.

Ne příliš vysokou kvalitu odvození představuje památník v Českém Brodě zvaný Husův kámen, který byl v Jiráskových sadech odhalen roku 1921. Ve středu kompozice se nachází ohromný balvan s profilovým portrétem Jana Husa. [53] Okolo hlavního balvanu jsou dále do kruhu seskupeny drobnější kameny symbolizující důležité postavy husitské historie. Plaketa s portrétem Jana Husa zde byla pojata vertikálně, profilové zobrazení Husovy osobnosti však viditelně kopíruje Astlovu předlohu. Nedosahuje ale zdaleka takových kvalit v modelaci obličejových rysů ani celkového pojetí reliéfu. Mohlo by se tedy jednat o

inspirační přenos z Astlova díla, jehož provedení bylo, zdá se, svěřeno místnímu umělci. Tuto domněnku podporuje dále skutečnost, že plaketa v Českém Brodě není signována.⁹⁰

7.4.2 Restaurování sochy Herkula v Ledeburské zahradě

Areál Ledeburské zahrady nacházející se pod Pražským hradem se již ke konci 19. století nacházel ve velmi špatném stavu, jak dokládá zpráva stavebně-historického průzkumu zdejšího komplexu. V roce 1923 byl opětovně konstatován „*havarijní stav fresek a štukatur, které jsou odchlípnuté od podkladu, zašlé a pokažené přemalbami.*“⁹¹ Téhož roku se po svolení zemské správy začalo s nákladnými opravami, na nichž se kromě malíře Bohumila Jaroše podílel také Vladimír Astl.⁹² O průběhu restaurování sochařského oddílu bohužel není dochováno velké množství informací, sám Astl se ale zmínil o restaurování majestátní sochy Herkula, jejíž opravě se měl věnovat v roce 1923 v rámci provádění restaurátorských prací v prostorách saly tereny. Tehdy sochař údajně sochu očistil od tří vrstev olejových nátěrů a spravil četné trhliny v materiálu.⁹³ Více informací se k tématu nepodařilo dohledat ani ve stavebně-historickém průzkumu ani v literatuře, ovšem jeví se, že Astlova úloha jako restaurátora byla širšího rozsahu, než se původně předpokládalo.

7.4.3 Sochařská výzdoba kostela sv. Václava v pražských Dejvicích

Bývalý proboštský pivovar, který stával v Praze-Dejvicích, byl v letech 1908-1909 přeměněn podle návrhu stavitele Václava Cibuly na dětskou opatrovnu s kaplí sv. Václava. Sochařskou výzdobou interiéru kaple byl pověřen Vladimír Astl, jak dokládá soupis památných míst sepsaný Antonínem Podlahou.⁹⁴ Autorovo svědectví následně bývá opakováno v dalších soupisech, v nichž je dejvický kostel sv. Václava uveden. V literatuře však není zmíněno, co bylo předmětem Astlovy sochařské výzdoby.

Podle archivních dokumentů řádových sester při kostele sv. Václava se jedná o soubor terakotových reliéfů znázorňujících jednotlivá zastavení křížové cesty, které byly do stěn umístěny před vysvěcením kaple dne 28. září 1909.⁹⁵ Z dobových fotografií vyplývá, že

⁹⁰ Ve zpravodaji Českého Brodu je však zmíněno, že autorem díla byl Ladislav Šaloun. Jiné zmínky jsem ohledně atribuce nenašla, modelační kvalita i celkové pojetí není valná.

⁹¹ Stavebně-historický průzkum, Zahrada Ledeburská čp. 162, 166, 167, 168/III, SÚRPMO Praha, 1973.

⁹² HORYNOVÁ 1997, 14.

⁹³ NEJEDLÝ 1997, 16.

⁹⁴ PODLAHA 1911, 145.

⁹⁵ PODLAHA 1911, 145.

reliéfy se původně nacházely na bočních stěnách kaple ve značné výšce, zatímco po zásadní rekonstrukci kaple v roce 1965⁹⁶ byly rozprostřeny dále od sebe a přeneseny do výšky těsně nad úroveň očí. Dnes jsou tedy reliéfy pohledově lépe přístupné detailnějšímu zkoumání [54].

Bohužel se jedná o sochařský soubor, který není viditelně signován, nicméně na kladivu jednoho ze zobrazených mužů, který přibíjí tělo Krista na Kříž, se zdají být vyryty špatně čitelné iniciály V. A. Podle svědectví místní pamětnice Jany Budilové prý desky nebyly v průběhu let odborně restaurovány, ale pouze lokálně opravovány v případě poničení některého zastavení ze souboru.⁹⁷ Na několika reliéfech lze spatřit násilně slepované spáry a praskliny, čímž byla narušena struktura a modelace některých výjevů.

Jednotlivá zastavení křížové cesty jsou zasazena do jednoduchého, v reliéfu provedeného rámování, které dává vyniknout prostorovému pojetí koncepce. Pro celý soubor je charakteristická precizní práce s rozlišením postav, gest a výrazů zobrazovaných postav, jejichž těla jsou značně protáhlá až deformovaná. Většina stojících mužských postav má disproporčně zobrazená chodidla nohou, což je částečně způsobeno jejich umístěním na okraji reliéfu, jehož část je mírně zkosená. Sochař zřejmě plně nezvládl perspektivní zkratku, přičemž podobné nedostatky ubírají celkovému provedení sochařské výzdoby na kvalitě. Tuto slabinu sochař vyrovnal zajímavými výjevy ze sociální sféry. Například v díle Ježíš potkává ženy jeruzalémské lze spatřit skupinku žen s dětmi [55, 56]. Zastavení, v němž je vyobrazeno přibíjení Krista na Kříž zase doplňují postavy muskulaturních pracujících mužů, kteří se mistrně ohání kladivem [57].

Způsob zapojení pracovních motivů a sociálních aspektů do jednotlivých zastavení křížové cesty by mohl odkazovat na tvorbu Vladimíra Astla, který byl v době provádění této zakázky na vrcholu tvorby sociálně orientovaných děl a do své autobiografie poznamenal následující: „*Jelikož sociální linie mých plastik veřejnosti se nezamlouvala, byl jsem nucen existenčně přijmout nabídku na církevní umění.*“⁹⁸ Přichází v úvahu, že by sochař částečně zmírnil své rozčarování z neúspěchu tím, že by sociální a dělnická zobrazení začlenil do další, byť církevní zakázky. Na první pohled viditelný rozpor mezi kvalitou provedení postav pracujících mužů a ostatních [58, 59, 60, 61], významově daleko důležitějších postav by toho mohl být též důkazem. Nelze si však nevšimnout, že pojetí většiny postav s výraznými grimasami, protaženými těly a velkými chodidly se vymyká Astlově dosavadní tvorbě.

⁹⁶ Soukromý archiv sester z kostela sv. Václava v Dejvicích.

⁹⁷ Ústní podání od pamětnice sestry Jany Budilové.

⁹⁸ Archiv NG v Praze — Životopis sochaře J. Vladimíra Astla (1956) AA 2744, 4.

7.5 Sochařova díla v soukromém vlastnictví

Následující část bude věnována nově objeveným dílům sochaře Vladimíra Astla, která nebyla doposud prezentována v literatuře či vystavena, jelikož se nacházejí ve vlastnictví Astlových rodinných příbuzných. Jejich objevení tak jednoznačně pomáhá doplnit poznání o Astlově díle, ačkoliv se převážně jedná o portrétní zobrazení ze sochařova rodinného okruhu. Objevení děl nicméně provází řada otázek, které pravděpodobně nebudou moci být řádně zodpovězeny. Některá z uvedených děl jsou sice signována, chybí ovšem datace, což ztěžuje zapojení nově objevených děl do celkového kontextu Astlovy tvorby.

7.5.1 Busta Olgy Myslivečkové

Portrét Olgy Myslivečkové [62], sestry sochaře Astla, velmi dobře značí rozdíl mezi tvorbou oficiální, kterou sochař zamýšlel prezentovat na výstavách, a soukromou, která byla zřejmě určena pouze do kruhu rodinného, jelikož není signováno. Rysy své sestry Astl načrtl jednoduchou modelací, i přesto dílo působí intimním psychologickým dojmem.

7.5.2 Deska s portrétem Karla Myslivečka

Sochařem signovaná portrétní deska se zpodobněním Karla Myslivečka [63] byla zřejmě vytvořena až po roce 1921, kdy Astlův švagr zemřel. Srovnání s jiným portrétem Karla Myslivečka [64] ukazuje, že sochař velmi dobře vystihl podobu zobrazovaného ve starším věku. Srovnání formy a zobrazení Olgy Myslivečkové a Karla Myslivečka vede ke dvěma zjištěním. Portrét Olgy musel vzniknout daleko dříve než ve dvacátých letech 20. století, o čemž vypovídá její mladistvý vzhled. Rozdíl v intimním zobrazení Olgy a formálním profilovém zobrazení Karla může vypovídat nejen o odlišení příbuzenského vztahu k sestře, ale také o záměru portrétního zobrazení Karla Myslivečka. Lze předpokládat, že desku opatřenou datací a signaturou Astl zamýšlel darovat Karlovým příbuzným nebo ji prezentovat veřejně.

7.5.3 Portrét Kateřiny Astlové

Drobná busta v podživotní velikosti zobrazující Astlovu matku [65, 66] se zdá být pouhou skicou, jelikož fyziognomické rysy v obličejí jsou pouze letmo načrtnuty a modelace díla zůstává hrubá. I přesto je však portrét proveden se zájmem o detail, o čemž svědčí zejména znázornění vlasů pečlivě stažených do drdolu, které rámuji obličej matky. Stejně pečlivě byly sochařem propracovány základní rysy obličeje a uší.

Hlava Astlovy matky je umístěna na decentním soklu, který je v přední části zakryt pod znázorněním zavázaného šátku nebo vrchní vrstvy oblečení. Z bočního pohledu lze

spatřit jeho poměrně hladce opracovanou část, což svědčí o určení díla pro více úhlů pohledu na rozdíl od Podobizny otce, o níž se zmíním dále.

Způsob provedení portréту vypovídá o jeho určení do okruhu rodinného, čemuž nasvědčují i chybějící údaje signatury a datace.

7.5.4 Portrét Roberta Astla

Portrét Astlova otce [67, 68, 69] je další z řady sádrových prací, které sochař provedl pro svůj okruh blízkých příbuzných. Oproti Portrétu Kateřiny Astlové působí dílo překvapivě monumentálním dojmem, který je dále umocněn prostorovým chápáním díla.

Zpodobení otce má zvláštní charakter, neboť na jedné straně sochař vyvedl tělo otce až téměř do polopostavy, na druhé straně ruka zcela chybí. Tato asymetrie však neruší celkový dojem z přesvědčivosti díla. Otec drží v ruce rozevřenou knihu a jeho pohled také směřuje k četbě. Dílo bylo jednoznačně určeno k frontálnímu pohledu, možná dokonce podhledu, a to hned ze dvou důvodů. Zádň část díla není do takové míry propracovaná stejně jako stránky knihy, kterou muž drží v ruce. Muž má celou paži mírně předsunutou dopředu, přičemž část ruky s knihou je zvětšena, aby působila opticky dominantně.

7.6 Díla nezvěstná a datačně nejasná

Podle Astlových zápisků a dobových zmínek je patrné, že sochařova tvorba byla podstatně rozsáhlejší, než se v současné době předpokládá. Mnoho děl však stále zůstává nezvěstných a je velice pravděpodobné, že byla zničena ještě za Astlova života. Dům jeho rodiny byl silně poničen při náletech za druhé světové války.

Do této části jsem navíc zařadila dílo Reliéf s tančícími dětmi ze sbírek Národní galerie v Praze, které stylově nelze včlenit ani do jedné z předchozích kategorií. U tohoto díla není jasný ani účel či doba jeho vzniku.

7.6.1 Reliéf s tančícími dětmi

Bronzový Reliéf s tančícími dětmi [70], uložený ve sbírkách Národní galerie v Praze, patří k Astlově druhé rovině tvorby, která směřuje k často zmiňovanému období úpadku sochařovy invence. Drobný reliéf, který zobrazuje buclaté rozverně hrající si děti, vytvořil Astl inspirován zřejmě uměním baroka. Výjev byl modelován pouze zběžně a nepřináší velké množství detailů. Zajímavou skutečností je pouze snaha o „hru světla a stínu“, kdy autor viditelně spoléhal na působení těchto elementů, které se dostávají do prohlubní povrchu

reliéfu a dodávají mu mírně dramatičtější ráz. Výjev s tančícími dětmi je orámován divadelní oponou, jejíž cípy vlají do prostoru a postavy jsou s nimi propojeny.

U tohoto díla nejsou známy důvody, které vedly sochaře k jeho vytvoření. Stejně tak se badatelé nemohou opírat ani o základní údaje jako je datace, která chybí.

7.6.2 Portrét Dr. J. Hrušky

Bronzové zpodobení spisovatele Dr. Jaroslava Hrušky mělo být podle Astlových záznamů vytvořeno pro výzdobu Městského divadla v Kladně a v roce 1946 odkoupeno Ministerstvem školství a osvěty.⁹⁹ V archivních záznamech kladenského divadla ani v evidenci ministerstva se ovšem nenacházejí žádné zmínky o jeho existenci. Pokud Astl skutečně dílo provedl, lze předpokládat, že vzniklo po roce 1930, kdy spisovatel Jaroslav Hruška zemřel a město si přálo důstojně uctít jeho památku.

7.6.3. Zakázky na pomníkové soutěže

Ve své autobiografii Astl zmínil, že se účastnil mnohých sochařských soutěží, z nichž jmenovitě uvedl soutěž na pomník Bedřicha Smetany v Praze, soutěž na Žižkův pomník na Vítkově nebo soutěž na pomník padlých hrdinů určený pro Královské Vinohrady. Jeho návrhy zřejmě nebyly doposud identifikovány všechny a skrývají se v záplavě anonymních prací. Nicméně tím, že sochař dále kompozici svých projektů nerozvíjel, můžeme jen těžko určit, který z nich je právě Astlův.

7.6.4 Nezvěstná sociálně orientovaná díla

Sochař ve svých záznamech zmiňuje, že v intencích sociálního sochařství vytvořil také díla *Písař*, *Po boji* a *Kovář*, která zůstávají stále nezvěstná. Z přihlášky na výstavu Krasoumné jednoty v roce 1906 dále vyplývá, že se přihlásil rovněž se sádrovým dílem *Stařec*, které mělo být koncipováno jako protipól *Prosící ženy* později zakoupené Národní galerií v Praze. Ani dílo *Stařec* se nepodařilo dohledat nebo ztotožnit s některým z anonymních děl Astlovy umělecké tvorby.

⁹⁹ Archiv NG v Praze — Životopis sochaře J. Vladimíra Astla (1956) AA 2744, 4.

8 Astlův přínos k sociálnímu umění

České sociálně orientované sochařství vstřebávalo umělecké podněty přicházející z okolních evropských států, které na přelomu 19. a 20. ovládaly snahy o sociální reformy. V českém prostředí ale nelze z hlediska umělecké tvorby hovořit o sociálním hnutí, spíše se jednalo o tendence, které se dotkly vybraných děl sochařů, kteří byli na přelomu století přístupní novým proudům. Tvorba Vladimíra Astla je v jistém slova smyslu specifická, jelikož u něj sociální tendence reprezentují stěžejní část sochařova málo známého díla.

Sociální akcent se v Astlových dílech plně projevil zejména mezi lety 1905-1910, což je oproti tvorbě jiných evropských a českých sochařů poměrně pozdě. Jeho sociálně laděný soubor děl téměř uzavírá krátkou uměleckou kapitolu, která se v českém prostředí odehrála, a částečně na ni navazuje. Později reagoval svými díly snad už jen sochař František Úprka, kterému bylo řemeslné a lidové pojetí způsobu života lidí velmi blízké.

Astlovo dílo vychází ze starších, již osvědčených sochařských modelů. Reflexe starších vzorů Astla provází celou jeho tvorbu, ať už se jednalo o přejímání ikonografických nebo tématických vzorů. I přesto jeho dílo přineslo určité nové prvky, se kterými Astl ve své tvorbě pracoval.

Pojetí Astla je velmi osobní, jelikož sochař většinou čerpal náměty z prožitých okamžiků svého života nebo z osobních setkání s pracujícími lidmi, kteří pro něj představovali ve spojení s přírodou harmonické ladění světa. Osobní přístup se v dílech Vladimíra Astla ukazuje pod rouškou intimity, která dílo provází a zjemňuje těžké životní osudy zobrazených. Astlovy sociálně orientované sochy jsou pečlivě promodelované a zakončené finesou. Ještě při tvorbě sochy Žízeň se sochař nechal inspirovat dobovou modernitou, když ztvárnil tělo pijícího muže. Sochy Dvojportrét dětí nebo Stará žena však už ukázaly Astlův výrazně osobitý přístup.

Sociálně orientované Astlovo dílo oslovilo v období komunismu ruské představitele, kteří v jeho charakteristických vlastnostech zřejmě hledali ideovou návaznost na starší umělecké osobnosti a tradice. Sochařova tvorba byla v tomto ohledu shledána jako vyhovující a byla průběžně prezentována veřejnosti prostřednictvím výstav v šedesátých a později sedmdesátých letech 20. století. Sochařovi byla též v roce 1950 udělena Akademií věd finanční podpora v hodnotě 3 000 Kčs určená k jeho dalšímu rozvoji.¹⁰⁰

¹⁰⁰ nn.: Výtvarná podpora Astlovi 3000 Kčs, in: Věstník české Akademie věd a umění, roč. 59, č.11, 12, 1950, 147.

9 Sociální témata v pojetí soudobých českých sochařů

Jak již bylo naznačeno v předchozích kapitolách této práce, české sochařství reagovalo na probíhající sociální tendence pomaleji a témata nově příchozího žánru se zde výrazněji prosadila až v osmdesátých letech 19. století. Sociální akcent zasáhl většinu žáků ze školy Josefa Václava Myslbeka, jehož tvorba byla poznamenána naturalistickým proudem, což umožnilo jeho žákům snadnější přijímání a rozvíjení moderních sochařských orientací.

České prostředí přelomu 19. a 20. století přistupovalo k sociálním tendencím jako k jednomu z mnoha žánrových znázornění, kterým sochaři mohli rozvinout další polohu své tvorby. Sociální tendence přelomu století tedy nesblížili sochaře natolik, aby se vytvořilo sociálně smýšlející koherentní hnutí, většinou se jedná o krátké kapitoly v tvorbě mnoha autorů, slavných i méně známých. Většina uměleckých děl se sociálním akcentem, která vznikla v Čechách, zůstala bez další odezvy, pouze některá z nich posloužila jako inspirační zdroj pro plastiky vznikající ve dvacátých a třicátých letech 20. století. Sociální tvorba přelomu století byla některými lidmi chápána také jako tradice, kterou je hodno následovat také v éře komunismu, kdy se vzorem kvalitního sochařství stalo mimo jiné právě dílo Vladimíra Astla.

Následující přehled sociálně orientované plastiky českého sochařství obsahuje subjektivní výběr děl s dělnickou tematikou a silným sociálním akcentem a nezakládá se na systematickém výčtu. Domnívám se, že uchopení sociálních tendencí je v pojetí badatelů silně individuální, jelikož do této kategorie spadá množství prolínajících se námětů a určení děl. Stranou jsem z toho důvodu ponechala zejména tvorbu dekorativní, v níž se běžně objevovala alegorická zobrazení práce, průmyslu a zemědělství. Jejich zpodobení bylo sice přenášeno na základě ustálených vzorů, které se ale v osmdesátých letech začaly obměňovat a opouštěly od dané schematičnosti, díla ovšem nereflektovala sociální situaci jako takovou, spíše více či méně kvalitně zpracovávala téma práce propojené s funkcí dané budovy. Znázornění alegorie práce zpravidla zastupovala postava kováře s roztrhanou pracovní zástěrou a kladivem v ruce, jak lze také vidět na pamětní desce Dr. Majera od Vladimíra Astla. V dekorativní plastice docházelo k přejímání francouzských vlivů, což dokládá právě podoba svalnatého kováře v zástěře po vzoru díla sochaře Julese Daloua. Pojetí tohoto francouzského sochaře bylo částečně přeneseno do zpodobení stejné postavy od Antonína Poppa, který jí vyzdobil fasádu Hypoteční banky v Praze.

Bez výraznějšího povšimnutí jsem rovněž ponechala náměty starších, nemocných osob nebo osamělosti se symbolistním vyzněním nebo ryze psychologizujícím aspektem, které některými badateli bývají pod sociální tendence též řazeny, jelikož je jejich výskyt v českém prostředí hojnější než ryzí dělnická a sociálně orientovaná tematika. Tato okolnost jistě souvisela s odlišným charakterem dělnického hnutí v Evropě a u nás, o němž bylo již pojednáno na začátku této práce.

9.1 Váhavé začátky v českém prostředí

Tvorba samotného Josefa Václava Myslbeka se sociálního žánru dotkla pouze okrajově a v tomto ohledu spíše oscilovala mezi zakázkami dekorativního charakteru a silným naturalistickým proudem. První polohu zastupuje zakázka na výzdobu průčelí chudobince u sv. Bartoloměje v Praze provedená mezi lety 1882-1885¹⁰¹, kde Myslbek vytvořil monumentální sousoší Praha ochraňuje chudé umístěné na atice pravého křídla a dále sochy štítonošů a žen s tabulkami [71]. Soubor zmíněných plastik je ovšem pojat v intencích dekorativní plastiky, která je tematicky napojena na funkční určení budovy, a proto o ní nelze dle mého názoru hovořit v souvislosti s napojením na sociální žánr. Obecně lze konstatovat, že Myslbekova tvorba byla pro mladší sochařskou generaci významným stimulem v mnohých ohledech, nesloužila však jako příklad zpracování sociální tematiky, k níž inspirace zřejmě plynula výhradně z vystavovaných děl zahraničních sochařů na českém území.

K dalším dílům, která stojí na počátku zrodu sociální tematiky u nás, patří Ukolébavka (1892), intimní výjev z rodinného prostředí od Stanislava Suchardy. Zpracování postav ovšem stále vychází z dosavadních poznatků Mánesova lyrismu a Myslbekovy tvorby, tudíž zpracování neodpovídá požadavkům nově přicházejících tendencí.

Teprve ke konci devadesátých let 19. století se začínají do českého sochařství propisovat náměty, které byly sociálně cítěné i v modelaci samotné a zobrazovaly také pracující dělníky.

9.2 Pracovní tematika

Pracovní žánr se objevuje zejména v díle českého sochaře Ladislava Šalouna, který již v roce 1909 vytvořil sochu Ve chvíli oddechu [72] představující sedícího dělníka.

¹⁰¹ JONÁKOVÁ 2014, 69; PRAHL/ ŠÁMAL 2012, 82-83.

Odpočívající muž je usazen na vysokém odstupňovaném soklu, přičemž jednu nohu má opřenou o nižší stupínek, díky čemuž si mohl podepřít znavenou hlavu. Ve druhé ruce drží dělník svou pracovní hůl k provádění hornických prací. Výraz muže je těžko čitelný, nelze snadno rozpoznat, zda se jedná o pouhý odpočinek nebo hloubavé zamyšlení či omrzelý výraz. Socha byla provedena částečně v duchu naturalistického proudu, jak napovídá precizní práce s anatomií lidského těla, nicméně její celkové vyznění působí velmi moderním, nadčasovým dojmem.

Sochař Šaloun dále vytvořil solitérní postavu s názvem Muž práce (též název Ode dne ke dni, 1900) [73], u níž se naturalismus pojetí posouvá k větší expresivitě. Hrubá modelace a zkřivené obličejové rysy korespondují s tíží kamene, který muž zvedá. Prováděné práci odpovídá široký, stabilní postoj muže a mírné zaklonění jeho těla. Plastika s sebou přináší realistické zobrazení pracovního nasazení, které se v našem prostředí objevuje velmi vzácně.

Ladislav Šaloun rovněž provedl nízký reliéf Vápenné pece (1904) [74], na němž jsou zobrazeny dvě profilově otočené postavy, které hledí na dýmající pece v dálí. Charakter výřezu a profilové zobrazení obou postav odpovídá tvorbě Constantina Meuniera a bude o něm zmínka dále v textu.

Josef Mařatka, talentovaný žák Josefa Václava Myslbeka, získal za dílo Ledaři na Vltavě (1899) [75] možnost vycestovat na stipendijní pobyt do Paříže, kde se mohl lépe seznámit se sociálně orientovanými díly. Této příležitosti však k obohacení své tvorby novými motivy příliš nevyužil a spíše se věnoval zkoumání lidského těla a jeho mezních pohybů v intencích Rodinovy tvorby. V Paříži si Mařatka nicméně vytvořil kopie podle Meunierových soch dělníků.

Také dílo Ledaři je v mých očích pouhým výjevem zachycujícím dva pracující muže a postrádá silnější sociální rozměr. Dílo se zdá být pouze pečlivě modelovaným dokumentem tohoto druhu práce.

Vytváření sociálně laděných pracovních výjevů se dále věnoval František Úprka, který se po celý život zabíral zobrazováním námětů z prostředí venkova, zachycoval dělníky pracující na poli, lidové zvyky i každodenní činnosti.

V bezprostředních letech po rozsáhlé výstavě Constantina Meuniera v Praze se Úprka nechal jeho díly plně inspirovat. Výběrem lze zmínit dílo Orání (1903), v němž se ukazuje odkaz na řemeslnou tradici zahalený do naturalistického pojetí. Socha Mlatec (1910) představuje shrbeného muže, který ze země sbírá otep slámy. Sochař dále vytvořil dílo Seč

(1907), v němž se přímo zrcadlí inspirace Meunierovou tvorbou, nebo sousoší *Od Pluku* (1926), kde je zobrazen muž vedoucí krávu na pastvu.

Úprkova tvorba s pracovními náměty je poměrně rozsáhlá i co se týče datačního období, že nám představuje vývoj sochařovy modelace. Zatímco se Úprka v ranějších dílech uchýloval k expresivnějšímu pojetí, následně přešel k uhlazenějšímu povrchu a jasné koncepci díla, jak například dokládá socha *Nosič vody* (1919).

Do pracovního žánru lze jistě zařadit také dílo Bohumila Kafky *Dlaždiči* (1905), kde dva muži při práci obsluhují povoz s koněm, který v ten moment pije vodu z vědra. Kompozice působí jako zachycení momentu v běžném pracovním procesu. Zřejmě zde působila lehká inspirace z díla *Starý důlní kůň* (1890) od belgického sochaře Constantina Meuniera. Přejatá idea je však v případě Kafkovy plastiky ozvláštněna momentem napojení koně.

9.3 Díla nabitá kritikou společnosti

Obecný problém sociálního žánru spočíval v nedostatku odpovídající výrazové síly, která by vhodně vyjádřila měnící se společenské klima. Zpočátku české plastiky postrádaly jakékoliv kritické zabarvení a jejich motivy pramenily spíše ze zájmu o dokumentaci tématu. Teprve v devadesátých letech 19. století začala vznikat empatická díla, která soucítily s těžkými životními podmínkami manuálně pracujících lidí a kritizovala za nedostatky nastavený společenský řád. Kritický rozměr byl ale často halen do symbolistního zpodobení, jaké můžeme pozorovat například v mistrném díle *Hákování v Krkonoších* (1895) [76] od Františka Hergesela.

Sochaři František Hergesel a Antonín Procházka se sice převážně zabývali tvorbou dekorativní plastiky, která jim zajišťovala stálý finanční příjem, nicméně i oni podlehli aktuálnosti tématu práce a již v devadesátých letech 19. století se pokusili přenést náměty všedního dne do materiálu, což dokazuje i zmíněné dílo *Hákování* (též zvané *Chléb náš vezdejší*, 1895). Na díle pracovali sochaři nejprve společně, neboť tato volná plastika měla sloužit jako jedna ze sochařských dekorací Národopisné výstavy československé v Praze. K dílu se nakonec František Hergesel vrátil ještě jednou a z vlastní iniciativy jej přepracoval. Až tehdy dílo nabylo kriticky míněný sociální akcent, který prezentuje těžké úsilí a krušnost práce venkovanů. Místo zapřažených volů sochař motiv obměnil na tři ženy rozdílného věku,

které se vší silou snaží táhnout pluh. Sousoší vzbudilo pozornost na vídeňské výstavě, později získalo na Světové výstavě v Paříži roku 1900 medaili. Dílo mělo být podle zmínek provedeno pouze v sádře, byly však slyšet hlasy odborné veřejnosti, které volaly „*po jeho provedení v hodnotném materiálu*“.¹⁰² Tvorba Františka Hergesela se okrajově i nadále věnovala zobrazování sociálně laděných témat, výsledná díla však již nedosahují takové kvality jako sochařovo dílo Hákování v Krkonoších.¹⁰³

Za kriticky mířené dílo označuje Ivana Jonáková Suchardův reliéf nazvaný Hyperprodukce (1898) [77], který byl v dobových periodikách shledán jako sochařovo vyjádření proti „*loupežnému těžení v dolech, které kvůli zisku obětuje bez rozpaků životy lidské*“.¹⁰⁴ Ačkoliv bylo dílo viděno soudobými recenzenty jako kritické, na první pohled kompozici spíše dominuje centrální alegorické zpodobení, což ztěžuje uchopení tohoto díla. Suchardův reliéf, zamýšlený jako domovní dekorace, zůstal bez většího ohlasu mladé generace. Sam autor z něj nicméně těžil k další sochařské tvorbě a motivu například využil pro kompozici děl Mzda nebo Dekorativní reliéf.

9.4 Inspirace Constantinem Meunierem v českém prostředí

Belgický malíř a sochař Constantin Meunier v Praze pravidelně představoval své dílo v rámci výstav Krasoumné jednoty konaných v letech 1901-1903. České prostředí však zřejmě nejvíce inspirovala obsáhlá výstava jeho díla v roce 1906. Tato kulturní událost se stala důležitým impulsem pro české umělce, díky němuž bylo zdejší sochařství obohaceno o sérii zajímavých sociálně orientovaných děl.

Velký ohlas vyvolalo zobrazení Meunierova Starého důlního koně (1890), které jako vzor převzal František Úprka k dílu Studie starého koně (1906). Úprkova plastika zdařile posunula Meunierovo pojetí do výrazově silnější sféry. Zatímco postoj koní je v provedení

¹⁰² nn.: František Hergesel sedmdesátníkem, in: Národní listy, č. 68, 10. 3. 1927.

¹⁰³ Z dalších sochařových děl lze zmínit sousoší dětského sociálního žánru s názvem Kupte sůl! (asi 1898-1899), které bylo vypracováno v sádře na objednávku paní Terezie Koseové. Hergeselova zmíněná díla dokládají, že jeho žánrová tvorba tvořila přesný protipól jeho dekorativní plastice a nesnažila se docílit monumentálního pojetí ba právě naopak. František Hergesel dokázal v sádrovém materiálu vystihnout velké množství detailů a ukázal tímto pólem tvorby své živé sociální cítění.

¹⁰⁴ JONÁKOVÁ 2014, 72.

obou sochařů téměř identický, český sochař dodal svému koni postroj a vyžilý výraz, který je patrný zejména skloněním hlavy zvířete.

Dílo Františka Úprky zjevně nejvíce vycházelo z Meunierova vzoru, neboť český sochař vytvořil v roce 1907 též dílo Seč, které očividným způsobem navazuje na Meunierovo dílo Žnec (*Le Faucher*, 1892), které oproti dílu českého sochaře ulpívá v návaznosti na antickou tradici. Úprkovo dílo i v tomto případě výstižněji přibližuje práci mladého muže, jehož tělo je tordovitě stočené.

Sochař Šaloun v roce 1904 provedl desku s nízkým reliéfem zobrazující motiv dýmajících pecí a dvou postav z profilu. Tyto postavy jednoznačně navazují na Meunierovu tvorbu, a to jak malířskou, tak sochařskou. Belgický mistr často pracoval s profilovým zobrazením také na reliéfech. Šalounovu dílu se nejvíce blíží hlava z Meunierovy sochy Žnec při odpočinku (*Le Faucher au repos*, 1898), dále známé hlavy slévačů a různé malířské črty se sociální tematikou.

Také tvorba Bohumila Kafky přinesla pracovní náměty, které jsou patrné například v dílech Poslední snop (1902) nebo Dlaždiči (1905). Druhé zmíněné dílo působí jako by vycházelo z Meunierova pojetí koně, motiv koně je však ozvláštněn jeho napojením z vědra vody, nicméně modelace zůstává silně impresionistická.

Zatímco v malířství byly náměty sociálních tendencí přenášeny do českého prostředí samotnými umělci, kteří absolvovali studijní pobyt v Paříži (mimo jiné Soběslav Pinkas, Viktor Barvitius), v sochařství byl odkázán mezinárodní kontakt na pražskou výstavní činnost. Umělecké importy z Francie a Belgie se mísily s nedůslednou prezentací umění v pojetí První dělnické výstavy, což dle mého názoru způsobilo zlomkovitost českého sochařského souboru se sociálním akcentem.

10 Závěr

Dílo Vladimíra Astla zůstávalo doposud poměrně opomíjené, a to hned ze dvou důvodů. Plastiky českého sochaře netvoří tematicky koherentní celek, neboť Astl se velmi brzy odklonil od vytváření pečlivě modelovaných sociálně laděných plastik a uchýlil se spíše k provádění zakázek, které mu zajišťovaly živobytí. K dílu Vladimíra Astla se dále nedochoval celistvý archivní fond ani pozůstalost a sochařovy vzpomínky jsou „rozesety“ po mnoha institucích České republiky. Dosavadní zmínky v souvislosti s tvorbou Vladimíra Astla se odvolávaly téměř výhradně na jeho sociálně orientovaná díla, na nichž sochař živelně pracoval zejména mezi lety 1905-1910. Ostatní poznatky zůstávaly skryté dalšímu bádání, čehož jsem využila prostřednictvím této práce a snažila se Astlovo dílo zapojit do kontextu sociálních tendencí nejen v Čechách, ale též v zahraničí.

Výzkum tohoto sochařského odvětví potvrdil složitý badatelský úkol na poli samotných sociálních tendencí, jejichž výklad se neobejde bez mnohých odboček k sociálním dějinám. Z vlny společenských proměn na přelomu 19. a 20. století se zrodila často výrazově osamocená sochařská díla, která zabírají nejen široký rejstřík námětů, do něž lze zahrnout motivy zobrazující lidská trápení, stařecké smutky, pocity osamělosti, výjevy z okraje společnosti či zobrazení pracujících, jejichž těla jsou zkrabacena dřinou a sužována hladem, ale také množství stylových přístupů. Sociální díla mohou být znázorněna například v intencích rodinového impresionismu stejně jako v ryze naturalistickém provedení či v mezích klasického akademického školení. Z toho důvodu se úkolem této práce nestal systematický výčet sociálně laděných děl, cílem bylo naopak představit srovnání, která by mohla pomoci pochopit původ a náplň Astlova díla utvářeného téměř výhradně na základě inspiračních podnětů pramenících z českého sochařství. Ačkoliv Astlovo dílo často bývá v domácí literatuře spojováno s belgickým mistrem Constantinem Meunierem, český sochař motivy z jeho tvorby nepřebíral a věnoval se zkoumání modelace lidského těla, na jehož vrcholu stojí socha Žízeň, která vycházela z dobové modernity přelomu století.

Nově nalezené zmínky v archivních dokumentech přitom dokládají, že Astl smýšlel sociálně v průběhu celé své tvorby. Ještě za studií sochař vytvořil reliéf Starý muž po práci, který předznamenal nástup jeho talentu v oblasti sociálního žánru. Tato linie mu oficiálně vydržela do roku 1910, kdy vytvořil poslední dochovaná sociálně laděná díla. Existuje ovšem množství ztracených plastik, z jejichž názvu můžeme sociální moment vycítit. K výstavám Krasoumné jednoty například Astl přihlásil díla Písař nebo bustu Starce, která by mohla dotvářet jeho soubor sociálně laděných děl. O jejich osudech však není známo.

Jak již bylo naznačeno, Astlovy plastiky spíše vycházejí ze starších sochařských vzorů, s nimiž sochař pracoval v duchu naturalistické modelace. Z dosavadních poznatků nyní vyplývá, že Vladimír Astl dokázal invenčně pracovat s námětem, který načerpal přímo z osobního setkání nebo z vlastní vzpomínky, zatímco poněkud tápal při provádění klasických portrétních zakázek, které měly uctít již zemřelé osobnosti. V případě druhé kategorie se český sochař uchýloval k propojení již osvědčených sochařských schémat, jak dokládají jeho díla portrétní deska pana Majera či reliéf usmívající se dívky z Lomnice nad Popelkou.

Novou kapitolou v tvorbě Vladimíra Astla se stala díla pocházející ze soukromého vlastnictví, která nebyla doposud známa vůbec. Snaha o ucelenější hodnocení tvorby českého sochaře však i nadále selhává, neboť chybí část archivních podkladů, která byla pravděpodobně zničena při náletech za druhé světové války, kdy byl mimo jiné zasažen také dům Astlovy rodiny. Objevení portrétních děl tak provází množství nových otazníků ohledně datace, jejíž neznalost znesnadňuje ucelenější zhodnocení vývoje Astlovy tvorby. Sochař však již nebude nadále ztotožňován pouze s mistrem několika bravurně modelovaných sociálních děl, která zakončují hlavní proud sociálních tendencí v českém prostředí na přelomu 19. a 20. století, ale bude znám i pro svou tvorbu portrétního charakteru, která ukázala autorovu výrazově silnou polohu a pouze potvrdila jeho modelační talent a preciznost provedení.

11 Příloha I – Seznam nalezených děl autora a jeho výstavní činnost

Následující část by měla shrnout Astlovu sochařskou produkci, k níž se dochovaly záznamy, a výstavní jeho aktivitu. V životě sochaře se vystříдалo úspěšné období, kdy jeho tvůrčí i výstavní aktivita dosahovala vrcholu, s obdobím finanční nestability. Dílo tohoto českého sochaře bylo posléze často prezentováno v šedesátých a sedmdesátých letech 20. století, jak ukáže následující výčet.

11.1 Dílo

1898 - 1903

- Reliéf Starý muž po práci (c. 1898), dílo nedochováno, reprodukováno v periodiku Zlatá Praha, roč. XV, č. 44, 1898, 525
- Návrh na pomník Mistra Jana Husa v Praze (II. kolo soutěže, 1899-1900), návrh zakoupen Kostnickou jednotou, dnes nezvěstný
- Rybář a Děvče jedoucí z trhu (1901-1903), Vinohradská tržnice, provádění soch podle návrhů Antonína Procházky

1905 - 1910

- Žízeň (1905), sádrové i bronzové provedení + model (skica) v soukromém vlastnictví
- Prosící žena (1905), sádrové i bronzové provedení
- Dvojportrét dětí (1908), bronz
- Podobizna děvčátka (1910), pat. sádra
- Smutek (1910), bronz
- Sochařská výzdoba kostela sv. Václava (1907-1908), Dejvice, Praha
- Portréty Zdeňka Fibicha a Karla Bendla, (c. 1910), Smetanova síň v Obecním domě, poprsně balkónů, autorství doložené pouze v Astlově autobiografii
- Rodinná hrobka Dr. Antonína Crhy (asi 1910), kámen a bronz, Lomnice nad Popelkou, Astl provedl zřejmě pouze portrétní medailon

1915

- Pamětní deska Mistra Jana Husa (c. 1915), bronz, spolupráce s Pavlem Janákem

Díla datačně nejasná

- Po boji, dílo zmíněno v Astlově autobiografii, datace nejasná, osud díla neznámý

- Kovář, dílo zmíněno v Astlově autobiografii, datace nejasná, osud díla neznámý
- Stařec - busta (před r. 1906), sádra, dílo zmíněno ve výstavním katalogu Krasoumné jednoty, datace nejasná, osud díla neznámý
- Portrét Dr. Jaroslava Hrušky (c. 1910), bronz, dílo zmíněno v Astlově autobiografii, určeno pro městské divadlo v Kladně, roku 1946 posléze odkoupeno Ministerstvem školství a osvěty
- Boží hrob (před 1908), dílo zmíněno v přihlášce k výroční výstavě Krasoumné jednoty v roce 1908, osud díla neznámý
- Písař (před r. 1908), sádra, v. 1 m, dílo zmíněno v přihlášce k výroční výstavě Krasoumné jednoty v roce 1908, osud díla neznámý

11.2 Výstavy

Vladimír Astl byl ve skrze pasivní co se týče spolkové aktivity a fungoval pouze jako formální člen hned několika spolků - Umělecké besedy, později byl též členem Syndikátu a po okupaci se stal členem Ústředního Svazu československých výtvarných umělců. Velmi aktivně a s elánem se naopak účastnil výstav pořádaných v rámci Jednoty výtvarných umělců, které představovaly zároveň významnou výstavní aktivitu po studiích.¹⁰⁵

Od 40. let 20. století pak byla dále jeho díla prezentována a několika výstavách, což podporoval i zájem o sochařovu tvorbu ze strany představitelů SSSR. V roce 1955 například navštívil Astlův ateliér velvyslanec Nikolaj Pavlovič Firjubin.¹⁰⁶

1904 – Výroční výstava Krasoumné jednoty, Rudolfinum, sál XI., vystaveno dílo Portréty dětí (Č. kat. 423) pod jménem Vladimír Astl¹⁰⁷

1905 - Výroční výstava Krasoumné jednoty, Rudolfinum, sál XIX. (Jednota umělců výtvarných), vystaveno dílo Žízeň (kat. č. 795, sádra, prodejné za 400 K) pod jménem J. H. Astl

¹⁰⁵ Archiv NG — Fond Krasoumné jednota, přihlášky k výstavám Krasoumné jednoty; katalogy Krasoumné jednoty.

¹⁰⁶ Archiv NG v Praze — Životopis sochaře J. Vladimíra Astla (1956) AA 2744, 6.

¹⁰⁷ Illustrierter katalog der 65. jahres-ausstellung des kunstvereins für Böhmen in Prag 1904, Praha 1904.

1906 - Výroční výstava Krasoumné jednoty, Rudolfinum, sál IV. (Jednota umělců výtvarných), vystaveno dílo Stařec (kat. č. 119, sádra, prodejné za 300 K) pod jménem J. V. Astl, sál IV. (Jednota umělců výtvarných); k výstavě přihlásil také dílo Stařena.¹⁰⁸

Podle periodika Národní politika se jednalo o kolující výstavu JUV, která byla představena ve městech německých (Mnichov, Stuttgart, Karlsruhe, Augsburg) i českých (Chrudim, Litomyšl, Německý Brod, České Budějovice a Plzeň).¹⁰⁹

1907 - Výroční výstava Krasoumné jednoty, Rudolfinum, sál Jednoty umělců výtvarných, vystaveno dílo Prosící žena (dnešní název Stará žena; kat. č. 538, sádra, prodejné za 600 K) [78]

1908 - Výroční výstava Krasoumné jednoty, Rudolfinum, sál Jednoty umělců výtvarných – sekce plastiky, vystavené dílo Prosící žena (sádra); k výstavě přihlásil dílo Píškař a Prosící žena¹¹⁰

1943 - **Výstava Umělci národu**, 23. 1. – 28. 2. 1943, pořadatelem Kulturní rada za spolupráce uměleckých spolků; vystaveno dílo Almužnice (zřejmě dnes označováno jako Prosící žena), pat. sádra (Č. kat. 488, prodejné za 16.000 K)

1950 - **Výstava Výtvarní umělci k II. všeoborovému sjezdu: Obrazy-plastiky-užité umění**, 3. 12. 1949 – 8. 1. 1950, Dům výtvarného umění v Praze, uskutečněno za spolupráce Ministerstva informací a osvěty, Svazu československých výtvarných umělců a Tvaru (nákupního a prodejního družstva malířů, sochařů, grafiků a architektů); vystaveno dílo Žízeň (1905), pat. sádra

1966/ 1967 - **Putovní výstava Česká secese – Umění 1900**, Alšova jihočeská galerie (květen – říjen 1966), poté Moravská galerie v Brně (prosinec 1966- leden 1967), vystaven Dvojportrét hochů (1908)

¹⁰⁸ Zřejmě se jednalo o dílo s dnešním názvem Prosící žena.

¹⁰⁹ nn.: Výstava Jednoty umělců výtvarných, in: Národní politika, 20. 11. 1906, 4.

¹¹⁰ Jubiläumus-Ausstellung des Kunstvereins für Böhmen in Prag 1908, 83; Archiv NG — Fond Krasoumné jednota, přihlášky k výstavám Krasoumné jednoty.

1971 - Výstava Český portrét, 1971, Alšova jihočeská galerie a poté NG v Praze, vystavena Podobizna dvou chlapců (1908)

1979 - Výstava Dítě v českém umění 19. a 20. století, květen – srpen 1979, Středočeská galerii Praha, vystaven Dvojportrét hochů (1908)

Dále bylo Astlovo jméno uvedeno v periodiku Pochodeň¹¹¹ v souvislosti s rozsáhlou výstavou, která se v roce **1985** odehrála v Královském letohrádku královny Anny a v Jízdárně Pražského hradu. Výstava měla za úkol přiblížit práce žáků školy Josefa Václava Myslbeka a Julia Mařáka. V archivním katalogu NG však Astlovo dílo nefiguruje.

2013 - Výstava Vášně, sen a ideál – česká secesní plastika, 3. 4. – 13. 11. 2013, zámek Troja, GHMP, vystaveny díla Prosící žena (1905) a Žízeň (1905)

¹¹¹ nn.: Pozvání do letohrádku, 20. 3. 1985, 4; nn.: Poklady v letohrádku královny Anny, 22. 8. 1972, 5.

12 Příloha II – Díla v galerijních sbírkách

Národní galerie v Praze

P 2356 - **Prosící žena/ Stará žena**, 1905, sádra, zakoupeno do NG 9.7. 1952 od autora, vlevo dole značeno ASTL

P 2454 - **Žízeň**, 1905, bronz tmavě patinovaný, v. 105 cm, zakoupeno 1953

P 2612 - **Dvojportrét hochů - Karel a Tonda**, bronz, v. 54 cm, dílo signováno a značeno, zakoupeno 1954, dodáno 1955

P 2639 - **Smutek**, bronz, v. 24, 5 cm, zakoupeno 1955

P 2772 - **Reliéf s tančícími dětmi**, bronz, 17,5 x 28,5 x 1 cm, chybí datace i signatura, zakoupeno 1957

P 4441 (původně KG 7295) - **Prosící žena/ Stará žena**, 1905, bronz, značeno ASTL vlevo dole, v. 107 cm, 11.9. 1961 převedeno do NG z ministerstva školství a kultury¹¹²

P 8007 - **Podobizna děvčátka**, po 1910, pat. sádra, v. 40 cm, zakoupeno do NG 1987, značka Vl. A. 191?

Východočeská galerie v Pardubicích

P 39 – **Žízeň**, 1905, pískovec, v. 112 cm, neznačeno

¹¹² VLNAS 1996, 211.

13 Seznam citované literatury a archivních materiálů

- BOUCHARD 1981 — Marie BOUCHARD: 'Un Monument au Travail': The Projects of Meunier, Dalou, Rodin and Bouchard, in: Oxford Art Journal II, November 1981, 28-35
- BOURGET/ KUDRYS 2000 — Eduard BOURGET/ Milan KUDRYS: "Bud' práci čest!" První dělnická výstava v Praze 1902, in: Dějiny a současnost, roč. 22, č. 3, 2000, 20-24
- DABAKIS 2011 — Melissa DABAKIS: Visualizing Labor in American Sculpture. Monuments, Manliness, and the Work Ethic, 1880-1935, 2011
- DUŠEK/ HORÁK/ HÝSEK 1943 — Karel DUŠEK/ Josef HORÁK/ Miloslav HÝSEK: Umělci národu. Výstava soudobého umění v Praze (kat. výst.), Praha 1943
- FIDIÈRE 1894 — Octave FIDIÈRE: Chapu. Sa vie et son oeuvre, Paris 1894
- GALANDAUER 2008 — Jan GALANDAUER: Pomník Mistra Jana Husa. Český symbol ze žuly a bronzu, Praha 2008
- HANOTELLE 1997 — Micheline HANOTELLE: Paris/Bruxelles. Rodin et Meunier. Relations des sculpteurs français et belges à la fin du XIXe siècle, Paris 1997
- HUNISAK 1977 — John HUNISAK: The Sculptor Jules Dalou. Studies in his Style and Imagery, New York 1977
- HORYNOVÁ 1997 — Alena HORYNOVÁ: Sala terrena a její výzdoba, in: Jitka KRYŠPÍNOVÁ/ Jan SOMMER (eds.): Palácové zahrady pod Pražským hradem. Zahrada Ledeburská a Malá Pálffyovská. Příspěvky k dějinám a obnově, Praha 1997, 12-15
- HOSTINSKÝ 1974 — Otakar HOSTINSKÝ: O socializaci umění, in: Otakar HOSTINSKÝ: Studie a kritiky, Praha 1974, 183-198
- HUS 1413 — Jan HUS: Výklad Viery, Desatera a Páteře, s. l. 1413
- JEROME-SCHOTSMANS 2012 — Micheline JEROME-SCHOTSMANS: Constantin Meunier. Sa vie, son oeuvre, Bruxelles 2012
- JONÁKOVÁ 2014 — Ivana JONÁKOVÁ: Sochaři a proletáři, in: Roman PRAHL (ed.): Na okraji davu: umění a sociální otázka v 19. století (kat. výst.), Plzeň 2014, 69-79
- KESSNER/ RACEK 1971 — Ladislav KESSNER/ Miloš RACEK: Český portrét (kat. výst.), České Budějovice 1971
- KOTALÍK 1966 — Jiří KOTALÍK (ed.): Česká secese. Umění 1900 (kat. výst.), Brno 1966
- KOTALÍK 1976 — Jiří KOTALÍK (ed.): Sbírká českého sochařství XIX. a XX. století (= Průvodce 8), Praha 1976
- KOTALÍK/ VÁŇOVÁ 1979 — Jiří KOTALÍK / Magdalena VÁŇOVÁ: Dítě v českém umění 19. a 20. století (kat. výst.), Praha 1979

- KOTALÍK 1989 — Jiří KOTALÍK (ed.): Z nových zisků Národní galerie v Praze (1987-1988), Praha 1989
- KOUŘIL 1949 — Miroslav KOUŘIL: Výtvarní umělci k II. všeodborovému sjezdu. Obrazy-plastiky-užité umění (kat. výst.), Praha 1949
- LAUDÁT 2001 — František LAUDÁT (ed.): Obecní dům hlavního města Prahy, Praha 2001
- LEMONNIER 1904 — Camille LEMONNIER: Constantin Meunier: sculpteur et peintre, Paříž 1904
- LEVINE 2014 — Sura LEVINE: Un hymne au travail, un hymne à la nation: Les représentations du travail et le Monument au Travail de Constantin Meunier, in: Francisca VANDEPITTE (ed.): Constantin Meunier. Rétrospective (kat. výst.), Brusel 2014
- MAŠÍN 1948 — Jiří MAŠÍN: Umělecká díla Obecního domu v Praze. Průvodce, Praha 1948
- NEJEDLÝ 1997 — Vratislav NEJEDLÝ: Sochařská a kamenická výzdoba Ledeburské zahrady. In: Jitka KRYŠPÍNOVÁ/ Jan SOMMER (eds.): Palácové zahrady pod Pražským hradem. Zahrada Ledeburská a Malá Pálffyovská. Příspěvky k dějinám a obnově, Praha 1997, 16
- NOVOTNÝ 1994 — Jiří NOVOTNÝ: České dělnictvo a národní identita v 19. století, in: Jaroslav PÁNEK / Miloslav POLÍVKA/ Noemi REJCHRTOVÁ (ed.): Husitství – reformace – renesance. Sborník k 60. narozeninám Františka Šmahela, Praha 1994, 899-999
- PODLAHA 1911 — Antonín PODLAHA: Posvátná místa království Českého: dějiny a popsání chrámů, kaplí, posvátných soch, klášterů i jiných pomníků katolické víry a nábožnosti v království Českém (= Řada I., Díl V.), Praha 1911
- POINSON 1908 — M. C. POINSON: La sculpture sociale, in: Nouvelle Revue, 1908
- PRAHL 2014 — Roman PRAHL (ed.): Na okraji davu: umění a sociální otázka v 19. století (kat. výst.), Plzeň 2014
- PRAHL/ ŠÁMAL 2012 — Roman PRAHL/ Petr ŠÁMAL: Umění jako dekorace a symbol. Výzdoba reprezentačních staveb Prahy v éře historismu, secese a moderny, Praha 2012
- PROCHÁZKA 1962 — Václav PROCHÁZKA: Sbírka českého sochařství ve Zbraslavském zámku, Praha 1962
- SIMIER 2013 — Amélie SIMIER (ed.): Jules Dalou, le sculpteur de la République, Paris 2013
- ŠALDA 1951 — František Xaver ŠALDA: Constantin Meunier čili talent poctivosti, in: Karel DVOŘÁK: Soubor díla F.X. Šaldy (= Kritické projevy 6), Praha 1951
- ŠTECH 1915 — ŠTECH Václav Vilém: Jan Hus ve výtvarném umění, in: Kamil KROFTA (ed.): Mistr Jan Hus v životě a památkách českého lidu, Praha 1915, 83-97
- THIÉRY/ VAN DIEVOET 1909 — Armand THIÉRY/ Emile VAN DIEVOET: Catalogue complet des oeuvres dessinées, peintes et sculptées de Constantin Meunier, s. l. 1909

TOMAN 1947 — Prokop TOMAN: Nový slovník československých výtvarných umělců I. (= A-K), Praha 1947

VLČEK 1986 — Tomáš VLČEK: Praha 1900. Studie k dějinám kultury a umění Prahy v letech 1890-1914, Praha 1986

VERMEYLEN 1905 — Alphonse VERMEYLEN: L'oeuvre de Constantin Meunier, Bruxelles 1905

VLČEK 2012 — Pavel VLČEK (ed.): Umělecké památky Prahy. Velká Praha A/ L, Praha 2012

VLNAS 1996 — Vít VLNAS (ed.): Umění na Výročních výstavách Krasoumné Jednoty, in: Vít VLNAS (ed.): Obrazárna v Čechách 1796-1918 (kat.výst.), Praha 1996, 211

WINTER 1892 — Zikmund WINTER: Dějiny kroje v zemích českých od počátku století XV. až po dobu bělohorské bitvy II., Praha 1892

WITTLICH 1978 — Petr WITTLICH: České sochařství ve XX. století, Praha 1978

WITTLICH 2000 — Petr WITTLICH: Sochařství české secese, Praha 2000

Illustrierter katalog der 65. jahres-ausstellung des kunstvereins für Böhmen in Prag 1904, Praha 1904

Illustrierter katalog der 66. jahres-ausstellung des kunstvereins für Böhmen in Prag 1905, Praha 1905

Illustrovaný seznam 67. výroční výstavy Krasoumné jednoty pro Čechy v Praze 1906, Praha 1906

Jubiläumus-Ausstellung des Kunstvereins für Böhmen in Prag 1908

Katalog I. dělnické výstavy v Praze (kat. výst.), Praha 1902

Kostnická jednota: Husovo album, Praha 1924

PERIODIKA

BARNET 1903 — Vilém BARNET: Umění a lid, in: Moderní revue, roč. 9, č. XIV, 1903, 214-220

DAYOT 1898a — Armand DAYOT: A la gloire du travail, in: Le Journal, Lundi 21 Mars, 1898, 1

DAYOT 1898b — Armand DAYOT: L'Apothéose du Travail, in: L'Aurore, Mercredi 30 Mars, 1898, 2

FISCHER 1961 — Ernst FISCHER: Motiv práce v dějinách umění, in: Výtvarné umění, roč. 11, č. 6, 1961, 241-247

JELÍNEK 1907 — Hanuš JELÍNEK: Konstantin Meunier, in: Lumír, 1. 7. 1907, 136-137

- KOSTKA 1985 — Zdeněk KOSTKA: Constantin Meunier, in: Výtvarná kultura 4, VIII, 1985, 32-36
- MAŠÍN 1956 — Jiří MAŠÍN: Osmdesát let sochaře Astla, in: Výtvarné umění VI, 1956, 324-327
- MENČÍK 1893a — František MENČÍK: O Husových podobiznách I., in: Národní listy, 22.2.1893, 1
- MENČÍK 1893b — František MENČÍK: O Husových podobiznách II., in: Národní listy, 28.2.1893, 1
- PROCHÁZKA 1902-1903 — Arnošt PROCHÁZKA: Dělnická výstava, in: Moderní revue, roč. 9, č. XIV, 1902-1903, 35
- TREU 1904 — Georg TREU: Constantin Meunier, in: Volné směry (speciální vydání), Praha 1904
- WALLER 1885 — Max WALLER: L'exposition des XX., in: La Jeune Belgique, tome IV, n. 3, 1885, 222-229
- nn.: Constantin Meunier, in: Zlatá Praha, roč. 24, č. 10, 1906-1907, 121, 124
- nn.: František Hergesel sedmdesátníkem, in: Národní listy, č. 68, 10. 3. 1927
- nn.: Pamětní deska dra. Ant. Mayera ve Vodňanech, in: Národní listy, 17. 8. 1905, roč. 45, v. 225, 3
- nn.: Poklady v letohrádku královny Anny, in: Pochodeň, 22.8.1972, 5
- nn.: Pozvání do letohrádku, in: Pochodeň, 20.3.1985, 4
- nn.: První dělnická výstava, in: Typografické listy, r. XIV, č. 16, 23. 8. 1902, 128
- nn.: Velvyslanec SSSR v Praze N. P. Firjubin navštívil sochaře Vl. Astla, in: Rudé právo, 20. 1. 1955, č. 19, 3
- nn.: V. Silovský a V. Astl zasloužilými umělci, in: Rudé právo, roč. 36, 20. 9. 1956, 5
- nn.: Výtvarná podpora Astlovi, in: Věstník české Akademie věd a umění, roč. 46, 4.-6. 1937, 55
- nn.: Výtvarná podpora Astlovi 3000 Kčs, in: Věstník české Akademie věd a umění, roč. 59, 11.-12. 1950, 147
- nn.: Výstava Jednoty umělců výtvarných, in: Národní politika, 20. 11. 1906, 4

ARCHIVNÍ MATERIÁLY

Archiv NG v Praze — Fond Mašín, č. 121

Archiv NG v Praze — Životopis sochaře J. Vladimíra Astla (1956) AA 2744

Archiv NG v Praze — Fond Krasoumná jednota

Archiv NG v Praze — Fond Šaloun – Husův památník 2897/177

Archiv NG v Praze — Fond Josef Václav Myslbek, č. 195, 196, Rukopisy a poznámky

AHMP — Sbírká matrik, katolické, Smíchov, SM N20, č. 82

AHMP — Soupis pražských domovních příslušníků 1830 – 1910, č. 90, Robert Astl, krabice č. 4

AHMP — Soupis pražských domovních příslušníků 1830 – 1910, č. 91, Vladimír Astl, krabice č. 4

AHMP — Fond Spolek výtvarných umělců Mánes, Výstavní činnost, První dělnická výstava, 3972, karton 43